

**Bachs Konzertbearbeitungen für Cembalo solo.
Eine Analyse seiner Beweggründe und Arbeitsphasen**



Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Universität zu Köln
im Fach Historische Musikwissenschaft

vorgelegt von

Xinyun Zhao

geb. am 18.11.1987

in Jilin, China

Köln, Oktober 2022

Vorsitz: Prof. Dr. Dr. h.c. Andreas Speer (Köln)

Erster Gutachter: Prof. Dr. Frank Hentschel (Köln)

Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann (Halle)

Dritte Gutachterin: Dr. Rie Asano (Köln)

Tag der mündlichen Prüfung: 26.01.2023

Danksagung:

Die Entscheidung, meine Doktorarbeit der Bachforschung zu widmen, war eine bedeutsame Herausforderung. Im Laufe dieses langen und anspruchsvollen Prozesses habe ich viele unerwartete Erkenntnisse gewonnen und zugleich Phasen des Selbstzweifels durchlebt. Es gab Zeiten, in denen ich mir zu hohe Ziele gesteckt hatte, und Momente der Selbstreflexion und Akzeptanz nach intensivem Ringen. Ohne die umfassende Unterstützung und Hilfe von vielen Seiten hätte ich diesen Meilenstein nicht erreicht.

Zuerst möchte ich meinem Doktorvater, Professor Dr. Frank Hentschel, für seine sorgfältige Betreuung und unermüdliche Unterstützung während meiner Promotionszeit von Herzen danken. Er hat mir wertvolle Ratschläge gegeben und mich stets dabei unterstützt, mich akademisch weiterzuentwickeln. Seine Geduld und sein Verständnis haben mir in schwierigen Momenten viel Trost und neue Motivation gespendet. Mein Dank gilt auch Professor Gerald Hambitzer und Marius Maria Horstschäfer von der Hochschule für Musik und Tanz Köln für ihre tiefgehende Anleitung in der Cembalo- und Orgelinterpretation sowie in der Orgeltheorie. Ein besonderer Dank geht an meine geschätzten Kolleginnen und Kollegen am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln für ihre hilfreichen Anregungen während meiner Dissertation.

Mein herzlicher Dank gilt den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern folgender Institutionen für ihre Unterstützung bei der Recherche von Literatur und Handschriften:

- Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz
- Sondersammlungen der Universitätsbibliothek Rostock
- Abteilung Digitale Bibliothek der Herzogin Anna Amalia Bibliothek
- Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek
- Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern
- Bibliothek des Koninklijk Conservatorium Brüssel
- Uppsala Universitetsbibliotek
- Musikbibliothek der Leipziger Städtischen Bibliotheken
- Bach-Archiv Leipzig

- Universitäts- und Stadtbibliothek Köln

Besonders möchte ich Professor Dr. Jing-Mao Yang für seine fortwährende Unterstützung und sein Vertrauen während meiner akademischen Laufbahn danken. Ebenso bin ich Professor Yang und Professorin Dr. Xia Yin vom China Conservatory sehr dankbar für ihre Ermutigung vor vielen Jahren, meine Studien in Deutschland fortzusetzen. Ich danke auch meiner ehemaligen Alma Mater, dem China Conservatory, sowie insbesondere dem China Scholarship Council für die finanzielle Unterstützung.

Ein herzlicher Dank gilt zudem Dr. Martella Gutiérrez-Denhoff und Daan Henderson für ihre wertvolle sprachliche Unterstützung bei meiner Arbeit. Ihre Hilfe hat maßgeblich zur Verbesserung meiner Arbeit beigetragen. Frau Xiuwei Zhou und Dr. Heinrich Geiger danke ich von Herzen für ihre langjährige Fürsorge und Unterstützung, die sowohl mein persönliches Leben als auch meine akademische Entwicklung entscheidend geprägt haben.

Abschließend möchte ich meiner Mutter Fengling Yu und meinem Ehemann Dr. Yi-An Yang meinen tiefsten Dank aussprechen. Ihre bedingungslose Liebe und Unterstützung haben mich durch die verwirrendsten und schwierigsten Zeiten begleitet und mir geholfen, meine lang gehegten Ziele zu verwirklichen.

Köln/Berlin, Oktober 2022

Xinyun Zhao

„Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.“

INHALT

1. Einleitung	8
1.1 Hintergrund und Ziele der Forschung.....	8
1.2 Methodischer Ansatz zur Musikanalyse.....	12
1.3 Beziehung zwischen Rezeptionsgeschichte und Zweck der Komposition.....	14
1.4 Gliederung der Dissertation.....	17
2. Bachs Konzertbearbeitungen für Solo-Cembalo im Überblick.....	18
2.1 Vorlagen der Bearbeitungen.....	19
2.2 Die Frage der Zuschreibung von BWV 979.....	23
2.3 Datierung der Bearbeitungen.....	24
2.4 Manuskripte und Veröffentlichungen.....	27
2.4.1 P 280.....	27
2.4.2 P 804.....	29
2.4.3 Ms. 29.....	29
2.4.4 C.F. Peters Verlag.....	30
2.4.5 Bach-Gesellschaft.....	32
2.4.6 Neue Bach-Ausgabe.....	33
3. Historischer Kontext von Bachs Bearbeitungen.....	37
3.1 Intabulierung und frühe Entwicklung der Cembalokomposition.....	37
3.2 Cembalobearbeitungen als Ausgangspunkt für Bachs Konzertkompositionen.....	42
3.3 Entwicklung von Bachs Cembalokompositionen in Konzertform.....	45

4. Bachs Beweggründe für die Konzertbearbeitungen.....	49
4.1 Forschungsgeschichte zu den Beweggründen von Bachs Konzertbearbeitungen.....	51
4.1.1 Forkels Argumentation.....	51
4.1.1.1 Kontext von Forkels „Lernzweck-Argument“.....	54
4.1.1.2 Auswirkungen und Grenzen von Forkels Argumentation.....	55
4.1.2 Bachs Interesse an instrumentenübergreifenden Bearbeitungen und dem Komponieren von Cembalokonzerten.....	61
4.1.3 Auftrag von Prinz Ernst.....	67
4.2 Pluraler Charakter von Bachs Beweggründen für die Bearbeitungen.....	69
4.2.1 Erste Erkundungen von Konzertbearbeitungen.....	69
4.2.2 Bearbeitungen als Solowerke für Cembalo.....	72
4.2.3 Bearbeitungen als pädagogisches Werkzeug für Prinz Ernst.....	73
4.2.4 Bearbeitungen als Unterrichtsmaterial.....	75
4.3 Verbindung zwischen Zweck der Komposition und Arbeitsphase.....	76
5. Werkanalyse der Cembalobearbeitungen.....	77
5.1 Kategorisierung auf Grundlage der Bearbeitungstechniken.....	77
5.2 Kriterien für das Phasenprinzip und historische Faktoren bei Bearbeitungen.....	80
5.3 Bearbeitungen der ersten Phase.....	85
5.4 Bearbeitungen der zweiten Phase.....	91
5.4.1 Kontraste zwischen Tutti und Solo.....	92
5.4.2 Entwicklung der Episoden in der Ritornell-Struktur.....	97

5.5 Erweiterungen während der zweiten Phase.....	103
5.5.1 Kontraste zwischen Tutti und Solo.....	104
5.5.2 Entwicklung der Episoden in der Ritornell-Struktur.....	108
5.6 Bearbeitungen der dritten Phase.....	110
5.6.1 „Korrigierende“ Bearbeitungen mit pädagogischem Zweck.....	111
5.6.2 Bearbeitungen als Vorbild für den Unterricht.....	123
5.7 Zu- und Einordnung von Phasen, Beweggründen und Werken.....	130
6. Schlussbetrachtung.....	134
Epilog: Rezeptionsgeschichte der Cembalobearbeitungen.....	139
1. Frühe Forschung und „Vernachlässigung“ der Cembalobearbeitungen.....	139
2. Landowskas Ansicht und Rezeption der Cembalisten.....	146
3. Frühe Versuche, BWV 972-BWV 987 auf dem Klavier zu interpretieren.....	153
4. Systematische Aufnahmen und weitere Interpretationen.....	156
5. Zusammenfassung der Rezeptionsgeschichte.....	159
Anhang	
Literaturverzeichnis.....	161
Notenquellenverzeichnis.....	167
Handschriftenverzeichnis.....	168
Diskografie.....	168

1. Einleitung

1.1 Hintergrund und Ziele der Forschung

In der Geschichte der Bearbeitungen für Tasteninstrumente nimmt Johann Sebastian Bach (1685-1750) eine doppelte Bedeutung ein: Zum einen zählt er zu den Komponisten, deren Werke am häufigsten bearbeitet wurden. Insbesondere durch die Bearbeitungen der romantischen Pianisten aus der Ära von Franz Liszt (1811-1886) wurden Bachs Werke in einer anderen Form der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht. Dieser Trend, der von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts anhielt, ebnete gewissermaßen den Weg für die „Wiederauferstehung“ von Bachs Klavierwerken. Andererseits war Bach selbst ein eifriger Komponist von Bearbeitungen für Tasteninstrumente, und seine Überarbeitungen waren in Bezug auf ihr „Ursprungsmaterial“ sehr spezifisch: Er bearbeitete nicht nur die Werke seiner Zeitgenossen, sondern übernahm möglicherweise auch Ideen aus deren Kompositionen und baute sie in seine eigenen ein. Zudem verwendete er häufig seine eigenen Werke als Material für Bearbeitungen und Umgestaltungen. Für Bach war die Bearbeitung nicht nur eine Frage der Änderung der Instrumentierung eines Werkes, sondern sie wurde zu einem integralen Bestandteil seines musikalischen Schaffens. Bachs Bearbeitungen durchziehen seine lange Karriere, von den Anfängen in Weimar bis hin zu derjenigen in Leipzig.

Unter Bachs Bearbeitungen für Tasteninstrumente verdienen vor allem eine Reihe von Konzertbearbeitungen, die er während seiner Zeit in Weimar vollendete, besondere Aufmerksamkeit: Es handelt sich um Orchesterwerke italienischer und deutscher Komponisten, die Bach zu Konzerten für Cembalo oder Orgel solo ohne Orchesterbegleitung umarbeitete.¹ Diese gehören nicht nur zu Bachs frühesten Bearbeitungen für Tasteninstrumente, sondern auch zu seinen seltenen systematischen Bearbeitungen einer bestimmten Gattung. Es sei darauf hingewiesen, dass Bach zur gleichen Zeit, als er Orchesterkonzerte für Tasteninstrumente bearbeitete, seinen Schwerpunkt von der Orgel auf das Cembalo verlagerte und daraufhin begann, originale Orchesterkonzerte zu komponieren. Vor diesem Hintergrund kann man sagen, dass Bachs Arbeit an den Konzertbearbeitungen auch einen Einfluss auf diesen kreativen Übergang gehabt haben könnte. Die seit dem Mittelalter beliebte Intabulierung, bei der Vokalwerke für Zupf- oder Tasteninstrumente bearbeitet wurden, ging in dieser Zeit allmählich zurück. Die Bearbeitung von Konzerten für Orgel solo, die damals in den Niederlanden populär wurde, markierte die letzte

¹ Im Folgenden wird dieses Konzept mitunter auch als „Bachs Bearbeitungen“ bezeichnet.

Entwicklung der Intabulierungstradition. Bachs Konzertbearbeitungen reagieren sowohl auf die Entwicklung der Konzertsart als auch auf die Art der Bearbeitung dieser altherwürdigen Tradition.

Bachs Konzertbearbeitungen nehmen zweifellos einen bedeutenden Platz in seiner kompositorischen Entwicklung ein und haben einen direkten Einfluss auf seine späteren Werke für Solo-Cembalo und seine Konzertkompositionen ausgeübt. Doch was veranlasste Bach dazu, diese Bearbeitungen vorzunehmen, und nach welchem Verfahren wurden sie durchgeführt? Aufgrund des Mangels an historischen Informationen aus erster Hand ist es nahezu unmöglich, diese Fragen direkt zu beantworten. Bach selbst hinterließ keine eindeutigen Aufzeichnungen zu seinen Bearbeitungen, und auch seine Söhne äußerten sich nicht dazu. Frühere Forschungsarbeiten tendierten oft dazu, Bachs Beweggründe für seine Bearbeitungen auf ein einziges Ziel zu reduzieren, was den irreführenden Eindruck erweckte, dass Bachs Bearbeitungen als einheitliches Ganzes betrachtet werden könnten. Dieser Versuch, Bachs Bearbeitungen einem einzigen Zweck zuzuordnen, ohne dabei zwischen seinen Bearbeitungen für Cembalo und Orgel zu unterscheiden, hat in der Forschung zu mehreren Problemen geführt. Es wurden zwar eine Reihe verschiedener Beweggründe für Bachs Bearbeitungen vorgeschlagen, doch diese erfassen oft nicht das vollständige Bild seiner Bearbeitungstätigkeit.

Die Analyse von Bachs Bearbeitungen wird durch zwei wesentliche Aspekte erheblich erschwert. Erstens betrifft dies die Auswahl der Vorlagen, die Bach für seine Bearbeitungen heranzog. Obwohl es sich stets um Konzerte handelte, waren diese Vorlagen hinsichtlich Stil und künstlerischem Niveau der Kompositionen keineswegs homogen. Bach bearbeitete sowohl frühe Konzerte von Georg Philipp Telemann (1681-1767) und Antonio Vivaldi (1678-1741) als auch die späteren, gut strukturierten Ritornell-Konzerte von Vivaldi. Besonders bemerkenswert ist jedoch, dass Bach vier Konzerte des adeligen und jungen Komponisten Johann Ernst Prinz von Sachsen-Weimar (1696-1715) zur Bearbeitung auswählte. Dies wirft die offene Frage auf, warum Bach ausgerechnet diese Werke, welche nicht von hohem künstlerischen Standard waren, bearbeitete und ob seine Überlegungen möglicherweise über rein künstlerische Kriterien hinausgingen.

Unter Bachs Konzertbearbeitungen finden sich fünf für die Orgel und siebzehn für das Cembalo. Dies wirft eine zweite Frage auf: Bach war einer der ersten Komponisten, der Orchesterkonzerte für das Cembalo adaptierte, eine Praxis, die sich stark von den zu dieser Zeit in den Niederlanden beliebten solistischen Orgelstücken unterschied. Aufgrund der akustischen Einschränkungen des

Cembalos ist es schwieriger, die volle Klangfülle eines Orchesters zu erreichen. Warum entschied sich Bach für das Cembalo als Basis für seine Bearbeitungen?

Das Ziel dieser Forschungsarbeit ist es, die Gründe für Johann Sebastian Bachs Praxis der Bearbeitung von Streicherkonzerten für das Cembalo sowie den Bearbeitungsprozess selbst zu untersuchen. Diese Arbeit vertritt die These, dass Bachs Cembalobearbeitungen aus verschiedenen Beweggründen und in mehreren zeitlichen Phasen entstanden sind, unter anderem während seiner Dienstzeit in Weimar. Die Untersuchung strebt an, die Komplexität der Originalkonzerte, die Bach zur Bearbeitung auswählte, sowie die „Heterogenität“ der Bearbeitungen in Bezug auf Technik und Verarbeitung umfassender zu verstehen – Aspekte, die in früheren Studien oft unzureichend beleuchtet wurden.

Einer der ersten, der Bachs Konzertbearbeitungen erkannte und dokumentierte, war Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), Bachs erster Biograph. In seiner Biographie bemerkte Forkel, dass Bach die Werke Vivaldis bearbeitete, um dessen musikalische Denkweise zu studieren. Obwohl Forkel Abschriften von einigen der Konzertbearbeitungen besaß, analysierte er nicht die Werke selbst, sondern beschränkte sich auf die Diskussion des Phänomens von Bachs Bearbeitungspraxis, insbesondere im Hinblick auf Vivaldis Kompositionen. Forkels Einschätzung mag gerechtfertigt sein, dennoch vernachlässigte er die Diskussion von Bachs Bearbeitungen anderer Komponisten. Darüber hinaus klärt sein „Lernzweck- Argument“ nicht, warum Bach speziell Vivaldis Werke für Cembalo und Orgel bearbeitete und warum er RV 813 einbezog, ein früheres Werk Vivaldis, welches als Basis für BWV 979 diente.

Der nächste bedeutende Bach-Biograph, Philipp Spitta (1841-1894), besaß sowohl Bachs Bearbeitungen als auch Vivaldis Originalpartituren. Dadurch war er in der Lage, die Techniken und Merkmale dieser Bearbeitungen ausführlich zu erörtern und dabei das Geschick und die Flexibilität hervorzuheben, die Bach bei der Konzertbearbeitung zeigte. Spitta konnte zudem die Verbindung zwischen Bachs Bearbeitungen und seinen späteren eigenen Kompositionen herstellen, insbesondere dem *Italienischen Konzert* (BWV 971), das eine ähnliche Gattung aufweist. Hinsichtlich Bachs kompositorischer Ziele konnte Spitta jedoch nur verallgemeinern, dass es sich um eine Form kreativer Arbeit handelte. Er betonte, dass diese Arbeit keine mechanische Nachahmung war, sondern eine Phase in Bachs kompositorischer Entwicklung.²

² Spitta, 1899, Bd. I, S. 412.

Bis ins frühe zwanzigste Jahrhundert hatten die Bach-Forscher Schwierigkeiten bei der Bestimmung der Originalwerke. Sowohl 1851 als auch 1894, als die sechzehn Cembalobearbeitungen von Bach (mit Ausnahme von BWV 592a) veröffentlicht wurden, hielt man irrtümlicherweise Vivaldi für den ursprünglichen Komponisten dieser Werke. Diese Fehlinterpretation von Forkels Darstellung war einerseits für die Forscher irreführend, andererseits löste sie das wissenschaftliche Interesse an Vivaldi aus, indem sie die enge Beziehung zwischen Bach und Vivaldi betonte. Die Frage der Zuschreibung des ursprünglichen Werkes wurde erst 1906 besser erforscht, blieb jedoch weiterhin unvollständig gelöst, obwohl Arnold Schering (1877-1941) und Ernst Praetorius (1880-1946) angaben, welche Werke von Benedetto Marcello (1686-1739), Telemann und Prinz Ernst stammten. Die Identifizierung von Prinz Ernsts Werken führte jedoch zu erneuten Fragen über Bachs Intentionen bei der Bearbeitung dieser Konzerte. Forkels Ansicht lässt sich nicht auf Bachs Bearbeitung des Werks von Prinz Ernst anwenden. Auch Scherings Vermutung, Bach habe es in Erinnerung an den frühen Tod des Prinzen bearbeitet, ist spekulativ und unbelegt.

Eine Reihe von Studien von Hans-Joachim Schulze (1934-) zwischen 1972 und 1984 lieferte eine neue und heute am häufigsten zitierte Perspektive auf Bachs Arbeit an Konzertbearbeitungen. Schulze stellte fest, dass die Interpretation von Bachs Bearbeitungen von Prinz Ernst die größte Schwierigkeit darstellte. Er richtete seine Aufmerksamkeit auf die Studienreise des Prinzen in die Niederlande und auf die diesbezüglichen Aufzeichnungen des Weimarer Hofes. Schulze führte Bachs Bearbeitungen auf einen Auftrag zurück, den der Prinz nach seiner Rückkehr aus den Niederlanden erteilt hatte, um diese aufkommende Kunstform der Bearbeitung wertzuschätzen. Er grenzte den Zeitraum von Bachs Bearbeitungen aufgrund der Reisen des Prinzen auf die Jahre 1713 bis 1714 ein. Schulzes Arbeit vermag die Gründe für die Bach-Ernst-Bearbeitungen plausibler zu erklären. Zudem erscheint die Möglichkeit, die Kompositionszeit der Bearbeitungen so genau einzugrenzen, als eine plausible Schlussfolgerung, die das fehlende Glied in der Entwicklung von Bachs Kompositionen in Weimar zu füllen scheint.

Jedoch kann Schulzes Hypothese zwei wesentliche Aspekte von Bachs Bearbeitungstätigkeit von Konzerten für Cembalo nicht erklären. Erstens sind Bachs Cembalobearbeitungen in ihrem Bearbeitungsgrad uneinheitlich. Seine Bearbeitungen von Vivaldis Werken sind oft sehr komplex, voller Verzierungen und Hinzufügungen von Innenstimmen und Nebentönen, während seine Bearbeitungen anderer Werke deutlich weniger komplex sind (zum Beispiel BWV 981³). Laut

³ Schulenberg, 2006, S. 131.

Schulzes Hypothese handelt es sich bei diesen Werken um Bearbeitungen, die in einem konzentrierten Zeitraum für den alleinigen Zweck der Aufführung angefertigt wurden. Die Existenz der weniger virtuosen Bearbeitungen widerspricht jedoch dieser Hypothese. Zweitens erklärt Schulzes Arbeit auch nicht, warum Bach Bearbeitungen für das Cembalo komponierte. Da Prinz Ernst in den Niederlanden Konzerte für die Orgel kennengelernt hatte, ist es nicht plausibel, dass er nach seiner Rückkehr nach Weimar Bach direkt um Bearbeitungen für das Cembalo gebeten oder diese vorgeschlagen hätte. Tatsächlich waren Bachs Bearbeitungen für das Cembalo bahnbrechend, und erst danach begannen Komponisten, Konzerte für das Solo-Cembalo ohne Begleitung des Orchesters zu komponieren oder zu bearbeiten. Wie Richard Douglas P. Jones (1948-) später feststellte, waren Bachs Konzertbearbeitungen wahrscheinlich über seine gesamte Amtszeit in Weimar verteilt und konzentrierten sich nicht auf einen so engen Zeitraum wie 1713 bis 1714.

Im Gegensatz zu früheren Forschern, die Bachs Konzertbearbeitungen als einheitliches Ganzes betrachteten – möglicherweise beeinflusst durch die Sammlung von Manuskripten einiger Werke und die Tatsache, dass die Konzertbearbeitungen stets in Sammlungen veröffentlicht wurden – stellt diese Arbeit die Hypothese auf, dass diese Werke nicht das Ergebnis einer einmaligen Anstrengung sind, sondern das Resultat mehrerer verschiedener Bearbeitungsprozesse. Dabei bietet die Intervention von Prinz Ernst eine klare zeitliche Abgrenzung. Diese Arbeit versucht, Bachs Bearbeitungstätigkeiten in verschiedene Phasen zu unterteilen und die möglichen Gründe sowie die relativ einheitlichen Merkmale jeder Phase zu beschreiben, indem die Entstehungsgeschichte der Werke mit einer musikalischen Analyse kombiniert wird. Gleichzeitig wird auch eine interne Kategorisierung der „Cembalokonzertbearbeitungen“ vorgenommen, die tatsächlich erst nachträglich künstlich zusammengestellt wurden.

1.2 Methodischer Ansatz zur Musikanalyse

Für eine phasenbezogene Analyse von Bachs Tätigkeit im Bereich der Cembalokonzertbearbeitungen ist die Kombination aus historischer und werkbezogener Analyse unerlässlich. Allgemein wird angenommen, dass die in dieser Arbeit behandelten Cembalokonzertbearbeitungen von Bach während seiner Zeit in Weimar (1708-1717) entstanden sind.⁴ Historische Quellen aus dieser Zeit, wie etwa Aufzeichnungen über Bachs Aktivitäten am Weimarer Hof, die Datierung der Handschriften der Konzertbearbeitungen oder die Aktivitäten von Prinz Ernst, einem der Komponisten der Bearbeitungsvorlagen, liefern jedoch nur indirekte

⁴ Schulze, 1972, S. 4-11.

Hinweise auf den zeitlichen Ablauf von Bachs Arbeit an den Bearbeitungen. Direkte historische Aufzeichnungen, die den Verlauf dieser Werkgruppe beschreiben, liegen nicht vor.

Die Analyse der historischen Quellen ergibt ein eher vages Bild von Bachs Bearbeitungen und markiert einige zentrale Zeitpunkte. Die spezifischen Fragen werden ausführlich in Kapitel 4 behandelt. Um die verschiedenen Phasen von Bachs Bearbeitungen näher zu beleuchten, ist eine eingehende musikalische Untersuchung des Werkes erforderlich. Diese umfasst sowohl die Betrachtung von Bachs Bearbeitungstechniken als auch die Analyse der Unterschiede in den Bearbeitungsprozessen.

Die Entdeckung der Kompositionen und der musikalischen Tätigkeit des Prinzen Ernst hat sowohl die historische als auch die musikalische Analyse von Bachs Cembalobearbeitungen erheblich beeinflusst. Diese Erkenntnisse spiegeln sich in mehreren bedeutenden Studien zu den Beweggründen hinter Bachs Bearbeitungen wider. Arnold Scherings Identifizierung von Teilen der Originalwerke des Prinzen Ernst in Bachs Bearbeitungen löste die zuvor angenommene exklusive Verbindung zwischen Bachs Bearbeitungen und Vivaldi auf.⁵ Darüber hinaus erschütterte Schering die von Forkel vorgeschlagene Ansicht, dass Bach diese Bearbeitungen anfertigte, um „musikalisch denken“ zu lernen.

Angesichts der möglichen pädagogischen Beziehung zwischen Bach und Prinz Ernst im Bereich der Komposition⁶ stellt sich die Frage, ob Bachs Bearbeitungen der Werke von Prinz Ernst im Vergleich zu seinen Bearbeitungen von Vivaldis Werken, insbesondere in Bezug auf die Aneignung neuer musikalischer Ausdrucksweisen, unterschiedliche Ziele verfolgten. Musikalische Analysen können aufzeigen, wie sich diese Unterschiede in den Techniken und Effekten der Bearbeitungen widerspiegeln. Ähnlich könnte es Unterschiede in Bachs Bearbeitungsmethode zwischen früheren Konzerten und den Konzerten von Vivaldi, insbesondere denen aus Op. 3, die möglicherweise von Prinz Ernst im Jahr 1713 mitgebracht wurden, geben. Eine musikalische Analyse der Unterschiede in der Art der Bearbeitung dieser verschiedenen Werke wird eine vernünftigeren Kategorisierung der Cembalokonzertbearbeitungen ermöglichen und den historischen Phasen der Bearbeitung entsprechen.

⁵ Schering, 1904, S. 565-570.

⁶ Breig, 1997, S. 161-164.

1.3 Beziehung zwischen Rezeptionsgeschichte und Zweck der Komposition

Die begrenzten historischen Aufzeichnungen machen es zukünftigen Generationen nahezu unmöglich, die genaue Antwort auf die Frage nach der Motivation und dem Prozess der Entstehung von Bachs Bearbeitungen mit völliger Sicherheit zu bestimmen. Die authentischsten Überlieferungen dieser Werkreihe sind bis heute die Abschriften der Werke selbst. Die von Bach hinterlassenen Bearbeitungen sind sehr spezifisch in ihren Anweisungen zur Verzierung und enthalten präzise Anforderungen an den Interpreten. Es gibt mindestens eine gesammelte Handschrift, P 280,⁷ die wahrscheinlich Bachs eigene Zusammenstellung ist.⁸

Hätte Bach die italienischen Konzerte lediglich zum Zweck des Erlernens einer musikalischen Denkweise bearbeitet, dann hätten seine „Übungen“ vermutlich mehr Wert auf die Struktur der Werke selbst als auf die Kontrolle der eigentlichen Aufführungseffekte gelegt. In diesem Fall wäre eine Sammlung möglicherweise nicht notwendig gewesen. Beides zeigt, dass Bach großen Wert auf die Verbreitung dieser Werke legte, sowohl als öffentlich aufgeführte Werke, die für Tasteninstrumente geeignet sind, als auch als Lehrmaterial.⁹ Daher hat er wahrscheinlich genaue Anweisungen zu den Aufführungseffekten und der Abfolge der Werke gegeben.

Andererseits schrieben andere Zeitgenossen Teile dieser Werke ab, wie die Abschrift von BWV 972 durch Johann Andreas Kuhnau (1703-1745) und die Abschrift von BWV 981 durch Johann Adolph Scheibe (1708-1776) zeigen. Diese Abschriften entstanden zeitlich nach Bachs Weimarer Zeit,¹⁰ jener Periode, in der Bach diese Reihe von Bearbeitungen möglicherweise abgeschlossen hat. Dies stellt einen direkten Beweis für die öffentliche Verbreitung (wenn auch nicht für die kommerzielle Veröffentlichung) dieser Werke dar und unterstützt somit indirekt die oben genannte These.

Da Bachs Bearbeitungen zumindest teilweise eindeutig als Nicht-Übungswerke einzustufen sind, bedeutet dies auch, dass sie von ausreichender Qualität für die öffentliche Verbreitung waren. Die Frage, wie diese Werke in späteren Zeiten rezipiert und verbreitet wurden, ist daher eng mit der Untersuchung von Bachs Bearbeitungen verbunden. Direkte historische Aufzeichnungen über die

⁷ Die Handschrift mit der Signatur „D-B Mus.ms. Bach P 280“ befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Weitere Details hierzu finden sich in Kapitel 2.4.1 dieser Dissertation. Eine vollständige Liste der Handschriften zu Bachs Bearbeitungen ist in Jones, 2015, Vol. I, S. 142-143, enthalten.

⁸ Tatlow, 2015, S. 255-266; Schulenberg, 2006, S. 119.

⁹ Wolff, 2020, S. 172-173.

¹⁰ Siehe https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000222
https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000221

Nutzung dieser Werke zu Bachs Lebzeiten sind kaum vorhanden, weshalb Forscherinnen und Forscher heute nur vermuten können dass Bach sie möglicherweise sowohl für Aufführungen¹¹ als auch für den Unterricht¹² verwendet hat.

Nach Bachs Tod gerieten diese Werke, wie viele seiner Klavierwerke, in Vergessenheit und wurden nicht einmal in Carl Philipp Emanuel Bachs (1714-1788) Nachruf auf seinen Vater, dem „Nekrolog“, erwähnt. Vermutlich wurden sie lediglich vage als „Klavierkonzerte“ kategorisiert.¹³ Erst im neunzehnten Jahrhundert begannen Forscher, diese Werke neu zu untersuchen, zu ordnen und unter Berücksichtigung ihres historischen und musikalischen Wertes erneut zu verbreiten, ein Prozess, der bis heute andauert. In der langen Geschichte der Rezeption dieser Werke wurden sie von Interpreten und Forschern möglicherweise auf Weisen interpretiert, die weit über Bachs ursprüngliche Intentionen hinausgehen. Betrachtet man die Anordnung von Bachs Handschriften, scheint es unwahrscheinlich, dass er diese sechzehn Kompositionen, die lediglich in Gattung und Instrumentation übereinstimmen, als ein zusammenhängendes Ganzes betrachtet hat. Ebenso ist es möglich, dass er nicht davon ausging, dass alle sechzehn Werke für öffentliche Aufführungen geeignet wären.

Der Prozess der Rezeption von Bachs Bearbeitungen, der sich zunächst eher auf das Ereignis von Bachs Bearbeitungen konzentrierte als auf die musikalische Struktur und die Aufführungsmöglichkeiten der Werke selbst, begann mit Forkels Bach-Biographie von 1802. Erst ein halbes Jahrhundert später erfolgte die systematische Zusammenstellung der Manuskripte und die Veröffentlichung der Partituren. Ein weiteres halbes Jahrhundert verging, bis diese Werke öffentlich aufgeführt wurden.

Deshalb lassen sich in diesen drei Rezeptionsprozessen klare zeitliche Phasen erkennen, wobei jede Phase die nachfolgende selbstverständlich beeinflusste. Die Untersuchung von Bachs Bearbeitungen sowie die Diskussion über seine Beziehung zu Vivaldi prägten ab der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts die Zusammenstellung der Partituren erheblich. So schreiben die frühesten veröffentlichten Ausgaben der Bach-Bearbeitungen beispielsweise alle Vorlagen Vivaldi zu und fassen die in verschiedenen Manuskripten verteilten Bearbeitungen Bachs in einer Sammlung zusammen. Diese Zusammenstellung war wahrscheinlich eine gezielte Auswahl, die von

¹¹ Schulze, 1972, S. 10. Schulenberg, 2006, S. 118.

¹² Breig, 1997, S. 161-164. Wolff, 2020, S. 172.

¹³ Wolff / David / Mendel, 1999, S. 303-304.

Forkels Prinzipien beeinflusst wurde. Die Art und Weise dieser Partiturzusammenstellung hatte unweigerlich Einfluss auf die Auffassung und den Interpretationsstil der Interpreten.

Im neunzehnten Jahrhundert neigten sowohl die Diskussionen über Bachs Bearbeitungstätigkeit (mit Ausnahme von BWV 1065) als auch die entstandenen Werke BWV 972-BWV 987 dazu, diese Werkgruppe als einheitliches Ganzes zu betrachten. Diese Betrachtungsweise führte zu einer vereinfachten Wahrnehmung von Bachs Konzertbearbeitungen: ein einziger Zeitraum, ein einziger Komponist, dessen Werk überarbeitet wurde, ein einziger Zweck der Überarbeitungen. Diese vermeintliche Einfachheit und die angenommene Homogenität der Reihe wurden jedoch hinterfragt, nachdem Forscher vermuteten, dass Bachs Bearbeitungen einem anderen Zweck dienten als dem Erlernen des Komponierens. Zudem stellten Bach-Forscher fest, dass nur einige der Werke tatsächlich Vivaldis Originalen entsprachen.

Im zwanzigsten Jahrhundert, als nach und nach die Originalwerke von anderen Komponisten identifiziert wurden, wurde die enge Verbindung zwischen Bachs Bearbeitungstätigkeit und Vivaldi zunehmend infrage gestellt. Dies erschwerte es, weiter über den Prozess und den Zweck von Bachs Bearbeitungstätigkeit zu spekulieren.

Zur gleichen Zeit begann die Wiederbelebung und öffentliche Aufführung von Bachs Werken für Tasteninstrumente, sich auch auf seine Konzertbearbeitungen auszudehnen. Frühere Studien zu Bachs Konzertbearbeitungen konzentrierten sich auf den Zeitpunkt und den Zweck dieser Bearbeitungen sowie auf die musikalische Analyse der Werke selbst. Auf Grundlage dieser beiden Aspekte wurde die Bedeutung der Bearbeitungen für die Entwicklung von Bachs Kompositionen erörtert, während der Prozess ihrer Rezeption und Verbreitung bisher wenig Beachtung fand.

Seit Wanda Landowska (1879-1959) und ihre Schülerinnen und Schüler in den 1920er Jahren begannen, Bachs Konzertbearbeitungen öffentlich aufzuführen und einzuspielen, haben diese Werke durch eine wachsende Zahl von Tasteninstrumentalisten ein allgemeines Publikum erreicht. Sie wurden nicht mehr, wie im neunzehnten Jahrhundert, vorwiegend akademisch und damit nur von professionellen Musikern rezipiert. Den Aufnahmen nach zu urteilen, gehören zu den beliebtesten und am häufigsten aufgenommenen Bearbeitungen die sechs Konzerte nach Vivaldis Werken, die auch häufig als Kompilationen aufgenommen werden. Im Gegensatz dazu werden die Konzertbearbeitungen anderer Komponisten weniger systematisch und seltener aufgenommen, was darauf hindeuten scheint, dass die Bach-Bearbeitungen, die nach Vivaldis Vorlagen entstanden,

von den Interpreten ihrer Zeit anerkanntere Aufführungseffekte besitzen. Diese Uneinheitlichkeit des interpretatorischen Interesses verweist auch auf den heterogenen Charakter von Bachs Cembalokonzertbearbeitungen, die kein einheitliches Ganzes im Sinne einer Sammlung veröffentlichter Partituren darstellen, sondern stattdessen als eine Reihe von Werken derselben Gattung gesehen werden können, welche sich in Bezug auf Kompositionstechnik und Aufführbarkeit deutlich unterscheiden. Die selektiven Aufführungen und Aufnahmen der Werke durch Interpreten zerstören die durch die Veröffentlichung der Partituren erzeugte Illusion der Ganzheitlichkeit. Eine Analyse der modernen und zeitgenössischen Aufführungs- und Aufnahmetätigkeit von Bearbeitungen der Cembalokonzerte kann aufzeigen, welche Teile dieser Werke besonders aufführbar sind. Diese Analyse kann Hinweise auf deren plausible Kategorisierung liefern und somit zur phasenweisen Untersuchung von Bachs Bearbeitungsarbeit beitragen.

1.4 Gliederung der Dissertation

Nach einer kurzen Darlegung der Erkenntnisziele und Methodik sowie einer Zusammenfassung der Forschungsgeschichte in der Einleitung geht die Arbeit in Kapitel 2 ausführlich auf die philologischen Fragen zu den Vorlagen der Bearbeitungen, ihrer Überlieferung und Datierung ein. Das dritte Kapitel widmet sich den historischen Hintergründen der Bearbeitungen, d.h. der Präsenz und Verbreitung dieser Praxis vor Bach sowie der Entwicklung der Bearbeitungen bei Bach selbst. Das vierte Kapitel analysiert bedeutende historische Sichtweisen zu Bachs Beweggründen und stellt die These auf, dass Bachs Bearbeitungen eine Werkreihe darstellen, die auf verschiedenen Phasen basiert und aus unterschiedlichen kompositorischen Beweggründen entstanden ist. Daran schließt sich Kapitel 5 an, das den Kern der Arbeit bildet. Darin untersucht die Dissertation die Unterschiede in den Bearbeitungstechniken der verschiedenen Cembalokonzertbearbeitungen mit dem Ziel, aus den musikalisch-technischen Aspekten dieser Bearbeitungen Rückschlüsse auf Bachs Beweggründe zu ziehen. Kapitel 6 fasst die wesentlichen Erkenntnisse der Dissertation zusammen und bildet den formalen Abschluss. Die Arbeit schließt mit einem Epilog, der die Geschichte der Anerkennung und Aufführungen von Bachs Bearbeitungen schildert, beginnend im späten 19. Jahrhundert bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts.

2. Bachs Konzertbearbeitungen für Solo-Cembalo im Überblick

Bach war zeitlebens ein äußerst aktiver Bearbeiter. Während seiner Tätigkeit am Weimarer Hof von 1708 bis 1717, zunächst als Hoforganist und ab 1714 als Konzertmeister, profitierte er von der umfangreichen Partitursammlung des Hofes sowie vom regen Austausch mit anderen Musikern. Dies ermöglichte ihm den Zugang zu den Werken seiner Zeitgenossen und die Bearbeitung zahlreicher Stücke für Cembalo, Clavichord oder Orgel solo. Unter Bachs Bearbeitungen sind vor allem jene erwähnenswert, die italienische Musikwerke zur Grundlage haben. Bereits um 1710 komponierte Bach zwei Fugen für Cembalo solo, BWV 950 und BWV 951, die auf den Themen von Tomaso Giovanni Albinonis (1671-1751) Triosonaten basieren. Die beiden Werke übernehmen jedoch nur das Thema des Originalwerks als Grundlage der Fugenkomposition und gelten daher nicht als vollständige Bearbeitungen.¹⁴

Bachs systematischste und intensivste Beschäftigung mit italienischen Werken fand ebenfalls während seiner Zeit in Weimar statt. In dieser Periode bearbeitete er mindestens zwanzig Konzerte für Orchester, darunter fünf als Solokonzerte für Orgel und siebzehn als Solokonzerte für Cembalo. Diese Bearbeitungen etablierten Bach als einen der ersten deutschen Komponisten, die das italienische Konzert erforschten, und machten ihn zu einem Pionier in der Komposition von Cembalokonzerten. Johann Gottfried Walther (1684-1748), der zur gleichen Zeit wie Bach in Weimar tätig war, bearbeitete ebenfalls eine große Anzahl von Streicherkonzerten. Walther beschränkte sich jedoch auf Bearbeitungen für Orgel solo und schuf keine Konzerte für Cembalo.¹⁵

Bachs Bearbeitungen der Konzerte umfassen eine große Anzahl italienischer Komponisten, wobei der venezianische Komponist Vivaldi am häufigsten bearbeitet wurde. Dazu gehören sieben Bearbeitungen für Cembalo (BWV 972-973, BWV 975-976, BWV 978-980) und drei Orgelkonzerte (BWV 593, BWV 594, BWV 596). Bachs Bearbeitungen umfassen jedoch auch Werke deutscher Komponisten, mit denen er in enger musikalischer Verbindung stand, wie etwa Telemann und den jungen Komponisten Prinz Ernst von Weimar, auch wenn all diese Werke ebenfalls italienische Stileinflüsse zeigen.

Ein weiteres bemerkenswertes Merkmal von Bachs Konzertbearbeitungen ist der Übergang von der Orgel zum Cembalo. Während der Weimarer Zeit komponierte Bach eine Reihe seiner wichtigsten

¹⁴ Geiringer, 1967, S. 267.

¹⁵ Pirro, 2014, S. 391.

Orgelwerke; mit Beginn seiner Amtszeit in Köthen im Jahr 1718 begann jedoch die Orgel allmählich dem Cembalo zu weichen.¹⁶ Diese Entwicklung setzte sich während seiner Amtszeit in Leipzig fort. Die Trennlinie für diese Verschiebung lässt sich vielleicht in seinen Bearbeitungen aus der Weimarer Zeit erkennen: Im Gegensatz zur Orgel, die Bach für seine früheren thematischen Fugbearbeitungen von Werken Arcangelo Corellis (1653-1713) und Giovanni Legrenzis (1626-1690), das heißt BWV 537 und BWV 574, bevorzugt hatte, wählte er nun das Cembalo für seine Bearbeitungen von Albinoni, darunter BWV 950 und BWV 951. Dies deutet auf eine instrumentale Wende in Bachs Komponieren für Tasteninstrumente hin.

Als Johann Sebastian Bach Orchesterkonzerte für Tasteninstrumente transkribierte, entstanden fünf Bearbeitungen für Orgel (BWV 592-596) und siebzehn für Cembalo (BWV 972-987, BWV 592a). Damit übersteigt die Anzahl der Cembalobearbeitungen jene der Orgelbearbeitungen um mehr als das Dreifache. Eine detaillierte Analyse dieser Werke und ihrer Aufführungspraxis zeigt, dass die Orgelbearbeitungen höhere Anforderungen an die Spieltechnik des Interpreten stellen und ein relativ einheitliches Bearbeitungsniveau sowie einen konsistenten Standard aufweisen. Im Gegensatz dazu variieren die Cembalobearbeitungen erheblich in ihren Bearbeitungsstandards und den technischen Anforderungen. Dies deutet darauf hin, dass Bachs Orgelwerke zu dieser Zeit bereits einen einheitlichen Standard erreicht hatten, während seine Cembalokompositionen verschiedene Entwicklungsstadien seiner Bearbeitungstechniken widerspiegeln. Die Bearbeitung der Cembalokonzerte stellt daher einen bedeutenden Abschnitt in der Entwicklung von Bachs Cembalostil dar.

2.1 Vorlagen der Bearbeitungen

Es folgt eine Aufteilung der in dieser Dissertation behandelten Cembalobearbeitungen der Weimarer Zeit von Bach mit Informationen zu den entsprechenden Originalwerken.¹⁷

	Bearbeitungen	Vorlagen
1	Concerto D-Dur BWV 972	Concerto D-Dur für Violine, Streicher und Basso continuo Vivaldi Op. 3 Nr. 9 RV 230
2	Concerto G-Dur BWV 973	Concerto G-Dur für Violine, Streicher und Basso continuo Vivaldi Op. 7 Nr. 8 RV 299

¹⁶ Spitta, 1899, Bd. III, S. 208.

¹⁷ Unter Bezugnahme auf Heller, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke V/II. Kritischer Bericht*, 1997, sowie Jones, 2015, Vol. I, S. 142-143.

3	Concerto d-moll BWV 974	A. Marcello D 935
4	Concerto g-moll BWV 975	Concerto g-moll für Violine, Streicher und Basso continuo Vivaldi Op. 4 Nr. 6/ RV 316
5	Concerto C-Dur BWV 976	Concerto e-moll für Violine, Streicher und Basso continuo Vivaldi Op. 3 Nr. 12 RV 265
6	Concerto C-Dur BWV 977	Unbekannt
7	Concerto F-Dur BWV 978	Concerto G-Dur für Violine, Streicher und Basso continuo Vivaldi Op. 3 Nr. 3 RV 310
8	Concerto b-moll BWV 979	Umstritten, Vivaldi/ Torelli
9	Concerto G-Dur BWV 980	Concerto B-Dur für Violine, Streicher und Basso continuo RV 381 (Satz 1 teilweise mit dem des als Op. 4 Nr. 1 [RV 383a] gedruckten) Konzerts identisch
10	Concerto c-moll BWV 981	B. Marcello Op. 1 Nr. 2 C 788
11	Concerto B-Dur BWV 982	Johann Ernst Prinz von Sachsen-Weimar, Op. 1 Nr. 1
12	Concerto g-moll BWV 983	Unbekannt
13	Concerto C-Dur BWV 984	Johann Ernst Prinz von Sachsen-Weimar (verschollen)
14	Concerto g-moll BWV 985	Telemann TWV 51: g1
15	Concerto G-Dur BWV 986	Unbekannt
16	Concerto d-moll BWV 987	Johann Ernst Prinz von Sachsen-Weimar, Op. 1 Nr. 4
17	Concerto G-Dur BWV 592a	Johann Ernst Prinz von Sachsen-Weimar

Die Werke BWV 972, BWV 973, BWV 975, BWV 976, BWV 978 und BWV 980 basieren auf Kompositionen des italienischen Komponisten Antonio Vivaldi. Hinsichtlich BWV 979 ist die Zuschreibung an Vivaldi oder Giuseppe Torelli derzeit noch umstritten.¹⁸ Das Werk BWV 974 stellt eine Bearbeitung eines Konzerts des italienischen Komponisten Alessandro Marcello (1673-1747) dar, während BWV 981 auf einer Komposition von Benedetto Marcello basiert. Darüber hinaus ist BWV 985 eine Bearbeitung eines Werkes des deutschen Komponisten Georg Philipp Telemann. Die Vorlagen für die Bearbeitungen BWV 982, BWV 984 und BWV 987 stammen von Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar. Für die Werke BWV 977, BWV 983 und BWV 986 konnten bisher keine eindeutig nachgewiesenen Originalkompositionen identifiziert werden.

¹⁸ Weitere Details hierzu werden in Kapitel 2.2 diskutiert.

1867 wies Julius Rühlmann (1816-1877) in seinem Artikel „Antonio Vivaldi und sein Einfluß auf Joh. Seb. Bach“ darauf hin, dass das Original zu BWV 973 von Vivaldi stammt. Die Quelle von BWV 973 wird auch von Philipp Spitta, Bachs Biographen, spezifiziert, der beim Verfassen des ersten Bandes der Bach-Biographie das in Dresden erhaltene Vivaldi-Manuskript, d. h. Johann Georg Pisendels (1687-1755) Abschrift, mit Bachs Bearbeitung verglich. Spitta erwähnt zudem im ersten Band seiner Bach-Biographie in englischer Fassung zum ersten Mal den Zusammenhang zwischen der Druckfassung von Vivaldis Op. 7 und BWV 973.

Philipp Spitta identifiziert auch BWV 972, BWV 976 und BWV 978 in der englischen Bach-Biographie (1880) als Bearbeitungen von „Vivaldi's Most Celebrated Concertos, Op. 3 (London: Wasch Verlag)“, RV 230, RV 265 und RV 310. Paul Graf Waldersee (1831-1906) verglich mehrere Cembalobearbeitungen von Bach mit den Originalpartituren der Violinkonzerte von Vivaldi und identifizierte BWV 972, BWV 973, BWV 975 und BWV 980 als Bearbeitungen von Vivaldi. BWV 975 ist eine Bearbeitung von RV 316, aber das Originalmanuskript von RV 316 (in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt) wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört, so dass die einzige erhaltene Quelle für das Original RV 316 nicht mehr verfügbar ist. Der erste Satz von RV 316a in Vivaldis veröffentlichter Version Op. 4 ist identisch mit RV 316. Der zweite und der dritte Satz unterscheiden sich jedoch von RV 316, wobei die Unterschiede im dritten Satz am weitgehendsten sind. Paul Graf Waldersee weist darauf hin, dass Bachs BWV 975 in der Tat mit einer Stimmenabschrift identisch ist, die in der „Großherzoglich Hessischen Hofbibliothek zu Darmstadt“ hinterlegt ist. Paul Graf Waldersee zog daraus zwei Schlussfolgerungen. Er führt aus:

„daß 1. Vivaldi die erste Conception, die sich nur in Abschrift erhalten, verworfen und für den Druck eine Umarbeitung vorgenommen und daß 2. dem Bearbeiter eine Abschrift und nicht ein Druck vorgelegen hat.“¹⁹

BWV 980 kommt der offiziellen Vivaldi-Veröffentlichung von Op. 4 Nr. 1, d. h. RV 383a, nur im ersten Satz sehr nahe. Die Beziehung zweier weiterer Handschriften zu BWV 980 wurde in der Forschung näher spezifiziert: Zum einen die Handschrift von Christoph Nichelmann (1717-1762), die später vom Ricordi Verlag veröffentlicht wurde (Nr. RV 381, d. h. Tomo 514); zum anderen die Stimmenabschrift von RV 528, welche sich in der Universitätsbibliothek Uppsala befindet. Die Verbindung der Ersteren zu BWV 980 wurde 1956 von Rudolf Eller (1914-2001) festgestellt und die der Letzteren, mit ihren zwei zusätzlichen Violinstimmen, 1948 von Marc Pincherle

¹⁹ Waldersee, 1885, S. 368.

(1888-1974). Es ist wahrscheinlich, dass Bach zum Zeitpunkt seiner Bearbeitung nicht im Besitz der veröffentlichten Partitur von Op. 4 war.

Darüber hinaus stellte Arnold Schering auf der Grundlage seiner Forschungen über die Konzerte und insbesondere seiner Wiederentdeckung des Konzerts von Prinz Ernst fest, dass die Originale von BWV 974, BWV 982, BWV 984, BWV 985 und BWV 987 nicht von Vivaldi stammen. Hierbei ist BWV 974 die Bearbeitung eines Werkes von Benedetto Marcello, während BWV 985 auf einem Werk von Telemann basiert. BWV 982, BWV 984 und BWV 987 sind Bearbeitungen von Werken Prinz Ernsts.²⁰ Scherings Feststellung zu BWV 974 hat sich inzwischen als zweifelhaft erwiesen, und das Werk wird heute eher Alessandro Marcello zugeschrieben,²¹ während Scherings Feststellung zu den anderen Originalen richtig ist. Auf dieser Grundlage stellte Ernst Praetorius 1906 fest, dass es sich bei dem Original von BWV 592/BWV 592a um ein heute verschollenes Violinkonzert von Prinz Ernst handelt.²²

Das letzte der Cembalobearbeitungen zugrunde liegende ursprüngliche Werk, das bisher identifiziert werden konnte, ist jenes zu BWV 981. Dieses Werk ist nun als eine Bearbeitung von Benedetto Marcellos 12 Concerti à cinque, Op. 1, Nr. 2 in e-Moll bekannt. Da die Soloviolinstimme des Originalwerks nicht mehr erhalten ist, gilt Bachs Bearbeitung als die einzige vollständige Dokumentation dieses Werks.²³ Bemerkenswert ist, dass Ferdinand August Roitzsch (1805-1889), einer der Herausgeber der Peters-Ausgabe, bereits 1846 in einem Briefkontakt mit Franz Xaver Hauser (1794-1870) auf die wahrscheinliche Herkunft dieses Werks hinwies. Dies basierte auf dem Titelblatt von BWV 981, „Concerto di Marcello“, das von Johann Gottfried Walther in der Sammlung P 801 abgeschrieben wurde.²⁴ Dies änderte jedoch nichts an der Tatsache, dass die Cembalokonzerte BWV 972-BWV 987, als sie 1851 in einer Sammlung veröffentlicht wurden, als „XVI CONCERTOS d’après des Concertos pour le Violon DE Antoine Vivaldi arrangés POUR LE

²⁰ Schering, 1903, S. 234-243.

Schering, 1904, S. 565-570.

Praetorius, 1906, S. 95-96.

²¹ Heller, 1997, S. 63-65.

²² Praetorius, 1906, S. 95-101.

²³ Schulenberg, 2006, S. 130-131.

²⁴ Heller, 1997, S. 105.

Piano SEUL PAR JEAN SEBASTIEN BACH“ bezeichnet wurden. Erst 1963 wurde das Original von BWV 981 von Jean-Pierre Demoulin (1935-) korrekt identifiziert.²⁵

2.2 Die Frage der Zuschreibung von BWV 979

Bei der Untersuchung von Bachs Cembalokonzertbearbeitungen war die Identifizierung der Originalwerke ein langwieriger Prozess. Bis heute konnten drei Werke hinsichtlich ihrer ursprünglichen Komposition und ihres ursprünglichen Autors nicht identifiziert werden (BWV 977, BWV 983, BWV 986). Im Gegensatz dazu bestand das Problem bei BWV 979 in der Kontroverse über den Komponisten des ursprünglichen Werkes. Vom ursprünglichen Konzert in d-Moll existieren zwei Abschriften, die jeweils auf die Komponisten Torelli und Vivaldi verweisen. Dieser anhaltende Disput betrifft auch die stilistische Analyse von BWV 979.

Einen der ersten Versuche, die ursprüngliche Zuschreibung von BWV 979 zu erörtern, unternahm Arnold Schering. Er räumte nicht nur mit dem Irrglauben des neunzehnten Jahrhunderts auf, dass alle Bearbeitungen von Vivaldis Werk stammten, sondern spekulierte auch, dass das Werk, dessen Original damals nicht identifiziert werden konnte, einem deutschen Komponisten zuzuordnen sei. Schering wiederholte diese Vermutung in der Einleitung der 1907 revidierten C.F. Peters-Ausgabe des Cembalokonzerts, für deren Herausgabe er verantwortlich war.

Obwohl Schering das Werk einem deutschen Komponisten zuschrieb, zog sein offensichtlicher italienischer Stil die Aufmerksamkeit mehrerer italienischer Komponisten in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts auf sich. Besonders hervorzuheben ist Alessandro Tamburinis (gestorben um 1955) Bearbeitung von BWV 979 als Konzert für Klavier und Orchester, ein Werk, das in den 1940er Jahren bei italienischen Pianisten populär wurde. Mario Salerno und Arturo Benedetti Michelangeli (1920-1995) führten beide das Werk öffentlich auf und hinterließen Aufnahmen davon. Bemerkenswerterweise wurden diese Aufnahmen mit dem Hinweis veröffentlicht, dass es sich bei Tamburinis Werk um „Bachs Bearbeitung von Vivaldi“ handele. Ob man nun Forkels Aussage folgt, die Ursprungswerke der Konzertbearbeitungen Vivaldi zuzuschreiben, oder ob man dies aus einer stilistischen Analyse des Werkes schließt: Vivaldi wurde zu einem der möglichen Komponisten des Ursprungswerks von BWV 979 gehandelt.

Zwei Handschriften des originalen Violinkonzerts BWV 979 wurden in den 1960er Jahren entdeckt und untersucht. Albert Van der Linden schrieb das Werk 1963 anhand von Handschriften in der

²⁵ Heller, 1997, S. 105.

Este-Sammlung in Wien Torelli zu. Peter Ryom (1937-) ordnete das Werk 1969 anhand von Handschriften in der Wenster-Sammlung in Schweden Vivaldi zu.²⁶ Diese Erkenntnisse lösten eine Debatte darüber aus, ob die Vorlage zu BWV 979 von Vivaldi oder Torelli stammt. In der Diskussion um Bachs Konzertbearbeitungen dominiert die Idee, dieses Werk Torelli zuzuschreiben. Dies beeinflusst sowohl die analytische Betrachtung von BWV 979 als auch weitere Forschungen über die Verbindung zwischen Bach und Torelli.²⁷

Torelli schien zunächst als Sieger aus dem Streit hervorzugehen, aber eine Analyse von Federico Maria Sardelli (1963-) aus dem Jahr 2005 über den Kompositionsstil des Ursprungswerks von BWV 979 stellte diese Schlussfolgerung in Frage.²⁸ Seine Analyse, die dieses Violinkonzert Vivaldi zuschreibt, hat ebenfalls zunehmend Anerkennung erhalten, einschließlich einer Aktualisierung im Jahr 2016 durch David Schulenberg (1955-) für sein Buch „The Keyboard Music of J.S. Bach“. Nach Sardellis Analyse ordnete Schulenberg das ursprüngliche Werk BWV 979 Vivaldis RV 813 zu. In seiner Ausgabe von 2005 hatte er noch angenommen, dass BWV 979 eine Bearbeitung eines Werks von Torelli sei. Das Violinkonzert wurde erneut von Sardelli herausgegeben und schließlich im Jahr 2019 als ein Werk von Vivaldi unter der Nummer RV 813 veröffentlicht.

Erwähnenswert ist, dass einige frühere Interpreten zwar der Hypothese gefolgt waren, BWV 979 basiere auf einem Werk Torellis, sie sich aber zugleich bewusst waren, dass das Werk die charakteristischen Merkmale Vivaldis trägt.²⁹ Obwohl die Beziehung zwischen Bach und Torelli nicht ignoriert werden kann, ist die Autorin nach dieser Reihe von Diskussionen geneigt, die Urheberschaft von BWV 979 Vivaldi zuzuschreiben.

2.3 Datierung der Bearbeitungen

Der Versuch, Bachs Cembalobearbeitungen ungefähr zu datieren, wurde erstmals von Forkel in seiner Bach-Biographie von 1802 unternommen. Darin stellte er Bachs Bearbeitungen von Vivaldis Werken den Studien anderer deutscher und französischer Komponisten gegenüber. Auf diese Weise

²⁶ Sardelli (Hrsg.), 2019, S. XXIII.

²⁷ Schulenberg, 2006, S. 132-133.

Jones, 2015, Vol. I, S. 145-146.

Hill, 1995, S. 162 ff.

Zehnder, 1991, S. 36-45, 79 ff.

²⁸ Sardelli, 2005, S. 45-78.

²⁹ Watchorn, Anmerkungen zum Album, 2000, S. 29.

deutete er indirekt auf Bachs erste Dienstzeit in Weimar hin, als er die Zeit für Bachs Bearbeitungen vage festlegte.³⁰ Diese Annahme wurde von Spitta in seiner Bach-Biographie widerlegt. Er argumentierte, dass die Bearbeitungen wahrscheinlich aus Bachs Zeit in Weimar und Leipzig stammten³¹ und Forkels Vermutung demnach zeitlich etwas zu früh angesiedelt sei. Spitta führte weiter aus, dass erst diese zeitliche Einordnung Forkel dazu verleitet habe, Bachs Bearbeitungen als „Lernzweck“ zu betrachten.

Im Jahr 1904 stellte Arnold Schering jedoch klarer heraus, dass Bachs Konzertbearbeitungen während seiner zweiten Dienstzeit in Weimar, zwischen 1708 und 1717, fertiggestellt wurden. Diese Schlussfolgerung ergab sich aus Scherings Entdeckung der von Bach bearbeiteten Werke von Prinz Ernst und der daraus resultierenden Verbindung zwischen Prinz Ernst und Bach.³² André Pirro (1869-1943) baute darauf auf, indem er Bachs Bearbeitungen ebenfalls in die Weimarer Zeit datierte. Weiterhin wies er auf ähnliche Bearbeitungen von J. G. Walther am selben Ort und zur selben Zeit hin sowie auf die vielfältigen möglichen Motive für Bachs Bearbeitungen.³³

Wie bedeutsam die Untersuchung des zeitlichen Ablaufs von Bachs Bearbeitungen ist, spiegelt sich in der allmählichen Erkenntnis der Wissenschaft wider, dass diese Tätigkeit der Bearbeitung ein sehr wichtiger Teil von Bachs Kompositionen für Tasteninstrumente war. Daher kamen auch den Werken, an denen Bach in dieser Zeit arbeitete, sowie den Informationen über den Vorgang der Bearbeitung selbst, zunehmende Aufmerksamkeit zu. 1972 schlug Schulze aufgrund seiner Analyse der musikalischen Aktivitäten von Prinz Ernst während dessen niederländischer Studienreise und seiner anschließenden Rückkehr nach Weimar sowie aufgrund der Abrechnungsprotokolle des Hofes die „Auftragshypothese“ vor. Das heißt, Prinz Ernst sammelte die veröffentlichten Partituren und Manuskripte der Konzerte aus den Niederlanden und brachte sie nach Weimar zurück. Demnach hätte Prinz Ernst Bach gebeten, Bearbeitungen vorzunehmen, so dass der Prinz selbst in den Genuss der Soloversionen dieser Werke kommen konnte.³⁴ Auf der Grundlage dieser Hypothese und der Reisetätigkeit des Prinzen Ernst 1713-1715 geht Schulze davon aus, dass Bach seine

³⁰ Forkel, 1802, Terry, 1920, S. 71-72. Spitta, 1899, Bd. I, S. 417.

³¹ Spitta, 1899, Bd. III, S. 139.

³² Schering, 1903, S. 234.

³³ Pirro, 2014, S. 391-392.

³⁴ Schulze, 1972, S. 4-9.

Bearbeitung der Solokonzerte für Tasteninstrumente zwischen Juli 1713 und Juli 1714 abgeschlossen hat.³⁵

Schulzes Hypothese stellt die bislang präziseste Zeitangabe für Bachs Cembalobearbeitungen dar. In nachfolgenden Studien zu Bachs Bearbeitungen wurde sie häufig zitiert,³⁶ sowohl direkt als auch indirekt, auch in anderen Forschungsarbeiten über Bearbeitungen.³⁷ Doch Schulzes „Auftragshypothese“ und die daraus abgeleiteten Schlussfolgerungen zu den Ereignissen bleiben umstritten.³⁸ Die Uneinheitlichkeit dieser Werke in Bezug auf die Auswahl der Originalwerke und den Bearbeitungsgrad lässt es unwahrscheinlich erscheinen, dass es sich um das Produkt einer konzentrierten Bearbeitung über einen kurzen Zeitraum handelt. Wahrscheinlicher ist, dass sich diese Arbeit über einen längeren Zeitraum verteilte.

Andererseits wird in Studien zu diesem Thema oftmals nicht zwischen Bachs Bearbeitungen für Orgel und Cembalo differenziert, sondern beide werden pauschal als dasselbe Phänomen betrachtet. Dabei entsprachen die Orgelbearbeitungen jedoch eher dem damaligen Trend, Orchesterkonzerte für Orgel zu adaptieren,³⁹ während die Cembalobearbeitungen hinsichtlich des musikalischen Effekts der Aufführung eine völlig andere Wirkung erzielten. Zur Zeit Bachs existierte noch keine etablierte Gattung eines Konzerts für Cembalo. Es ist daher denkbar, dass Bachs Bearbeitungen für Orgel und Cembalo unterschiedlichen Zwecken dienten und nicht zeitgleich entstanden. Die Orgelbearbeitungen passen hinsichtlich der Wahl der Vorlagen eher zur „Auftragshypothese“ von Prinz Ernst, während die Entstehungszeit und die Motivationen hinter den Cembalobearbeitungen einer weiteren Untersuchung und Analyse bedürfen.

³⁵ Schulze, 1972, S. 9-10.

³⁶ Boyd, 1999, S. 250.

Wolff, 1991, S. 73.

Wolff, 2001, S. 174.

Heller, 1997, S. 19.

Williams, 2003, S. 201-202.

³⁷ Sardelli, RV813-Vorwort, 2019, S. XXIII-XXIV.

Zohn, 2008, S. 124.

³⁸ Jones, 2015, Vol. I, S. 136-137.

Schulenberg, 2006, S. 118.

³⁹ Williams, 2003, S. 204.

2.4 Manuskripte und Veröffentlichungen

Aufgrund von Ähnlichkeiten in der Gattung und der Instrumentenwahl werden die Werke BWV 972-BWV 987 heute oft als eine „Reihe“ von Kompositionen mit einer gewissen Einheitlichkeit angesehen. Die Manuskripte dieser sechzehn Cembalobearbeitungen wurden jedoch nie in einer einzigen Manuskriptsammlung zusammengefasst. Stattdessen finden sich die meisten dieser Manuskripte in zwei Hauptgruppen (P 280 und P 804⁴⁰); einige sind zudem in weiteren Manuskriptreihen untergebracht. Diese Verteilung der Manuskripte wirft erneut die Frage auf, ob es sinnvoll ist, die Werke BWV 972-BWV 987 als eine zusammengehörige Reihe zu betrachten. Die vorliegende Analyse der relevanten Handschriften und später erschienenen Ausgaben soll ebenfalls zum Verständnis der inneren Zusammenhänge und der möglichen Einordnung dieser Werke beitragen.

2.4.1 P 280

Von den Handschriften, die sich mit Bachs sechzehn Bearbeitungen der Cembalokonzerte BWV 972-BWV 987 beschäftigen, befindet sich die wichtigste im Preußischen Kulturbesitz, P 280, welche die zwölf Werke BWV 972-BWV 982 sowie BWV 592, bearbeitet für Orgel, enthält. Das Manuskript wurde von Johann Bernhard Bach (1676-1749) frühestens 1715 abgeschrieben⁴¹ und wahrscheinlich zwischen 1715 und 1730 fertiggestellt.⁴² Die Bedeutung von P 280 zeigt sich darin, dass es die einzige aller Handschriften ist, die nur Konzertbearbeitungen und keine Werke anderer Gattungen enthält. Die zeitliche Bestimmung aufgrund der Analyse des Papiers und der Handschrift, die zur Abschrift der Partitur verwendet wurden, erlaubt keine Datierung der Abschrift auf einen engeren Zeitraum, obwohl das frühestmögliche Jahr der Fertigstellung der Abschrift bestimmt werden kann. Bachs Bearbeitungen wurden notwendigerweise abgeschlossen, bevor diese Werke abgeschrieben und zusammengestellt wurden, und sie sind während der Weimarer Zeit (1708-1717) über einen längeren Zeitraum fortgesetzt worden.⁴³ Daher muss die Fertigstellung von P 280 auch nicht in zeitlicher Nähe zur Entstehung von Bachs Bearbeitungen gelegen haben.

⁴⁰ Die Handschrift mit der Signatur „D-B Mus.ms. Bach P 804, Faszikel 55“ befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz.

⁴¹ Kaiser, 2000, S. 307 ff.

⁴² Schulze, 1984, S. 58.

⁴³ Jones, 2015, Vol. I, S. 140-141.

Die Titelseite dieser Handschrift ist mit dem Vermerk „*XII. CONCERTO | di | VIVALDI. | elabor: | di | J. S. Bach* |“ versehen, ein Titel, der 1739 von Johann Ernst Bach (1722-1777),⁴⁴ dem Sohn des Schreibers Johann Bernhard Bach, hinzugefügt wurde. Dieser Titel hat sich nun offenbar als falsch erwiesen. Nur sechs der zwölf Werke im Manuskript sind als von Vivaldi stammend identifiziert worden, darunter mit BWV 977, dessen ursprünglicher Autor unbekannt ist, und BWV 979 (Vivaldi oder Torelli), dessen ursprüngliche Autorschaft immer noch umstritten ist, sowie vier Bearbeitungen von Benedetto Marcello und Prinz Ernst. Nachdem Carl Friedrich Zelter (1758-1832) dieses Manuskript übernommen hat, folgt er auf dem neu erstellten Titelblatt immer noch den von Johann Ernst Bach hinterlassenen Informationen und behauptet, dass alle zwölf Stücke Bearbeitungen von Vivaldis Werken seien.

Zelters Vermerk wurde im frühen neunzehnten Jahrhundert verfasst, wobei seine Ansichten möglicherweise von Forkel beeinflusst wurden. Warum jedoch der Zeitgenosse Johann Ernst Bach alle zwölf Werke als Bearbeitungen von Kompositionen Vivaldis bezeichnet haben soll, bleibt ein Rätsel. Könnte diese Information von dem Abschreiber stammen, der sein Vater war, oder gar von J.S. Bach selbst, der eigentlich keinen Grund hatte anzunehmen, dass alle von ihm bearbeiteten Werke aus der Feder Vivaldis stammten? Es erscheint zumindest schwer vorstellbar, dass ihm die Werke von Prinz Ernst unbekannt waren oder dass er die Unterschiede in ihrem kompositorischen Niveau nicht bemerkte.

In jedem Fall ist dieses Manuskript äußerst eng mit Vivaldis Werk verbunden. Obwohl die Behauptung auf dem Titel des Manuskripts, dass die Bearbeitungen Bachs alle auf Werke Vivaldis zurückgingen, von der heutigen Forschung zurückgewiesen wurde – ebenso wie die diesbezügliche Darstellung in Forkels Bach-Biographie – enthält P 280 alle Vivaldi-Bearbeitungen von BWV 972- BWV 987, so dass die Sammlung zweifellos von den Vivaldi-Bearbeitungen dominiert wird. Sowohl Forkels Präferenz für Vivaldi in seiner Besprechung der Bearbeitungen als auch die Angaben zu den Originalwerken auf den beiden Titelblättern von P 280 bestätigen indirekt, dass Bach dem Werk und der Kunst Vivaldis bei der Arbeit an den Bearbeitungen eine große Bedeutung beimaß.

Können die zwölf ausgewählten Werke in P 280, dem einzigen speziell zusammengestellten Manuskript von Konzertbearbeitungen, wirklich als ein Ganzes gesehen werden, oder weisen sie

⁴⁴ Johann Sebastian Bachs Vetter, Cembalist und Organist. Er war 1715 Taufpate bei J.S. Bachs Sohn Johann Gottfried Bernhard. Von 1708 bis 1712 arbeitete Johann Bernhard Bach in Eisenach mit Georg Philipp Telemann zusammen.

sogar eine gewisse Einheit hinsichtlich Zweck und Art ihrer Komposition auf? Was die Art der Anordnung der Werke betrifft, so ist es möglich, dass die Reihenfolge der Werke in P 280 von Bach selbst arrangiert wurde, ein Merkmal, das in anderen Handschriften von Konzertbearbeitungen nicht vorkommt.⁴⁵ Die musikwissenschaftlichen Bedeutungen dieser Sammlung und die Frage, ob es sich um eine bewusste Zusammenstellung Bachs handelt, um Vivaldis Werke hervorzuheben, sowie der Grund für die Vermischung mit anderen Werken, sind weiterer Analyse und Diskussion wert.

2.4.2 P 804

Von den sechzehn Werken in BWV 972-BWV 987 befinden sich die meisten in P 280. Zehn Bearbeitungen sind in einem weiteren Manuskript enthalten, das ebenfalls im Preußischen Kulturbesitz aufbewahrt wird und die Signatur P 804 trägt. Im Gegensatz zu P 280, das nur die Konzertbearbeitungen enthält, umfasst P 804 Werke verschiedener Gattungen, darunter BWV 972, BWV 974, BWV 977, BWV 983-BWV 987 sowie den ersten und zweiten Satz von BWV 973 und den ersten und dritten Satz von BWV 976. Diese Serie von Abschriften wurde nacheinander über einen längeren Zeitraum von Johann Peter Kellner (1705-1772), Wolfgang Nicolaus Mey (18. Jh.), Johannes Ringk (1717-1778) und weiteren nicht identifizierbaren Schreibern fertiggestellt.⁴⁶ Zusätzlich zu den fünf Werken, die sich mit P 280 überschneiden, fügt P 804 fünf neue Bearbeitungen von BWV 983-BWV 987 für Cembalo hinzu, wodurch in beiden Quellen insgesamt 16 (ohne BWV 592a) bisher identifizierte Cembalobearbeitungen Bachs enthalten sind. Als Siegfried Wilhelm Dehn (1799-1858) 1851 Bachs Cembalobearbeitungen für den C.F. Peters Verlag zusammenstellte, stützte er sich auf diese beiden Abschriften, P 280 und P 804.

2.4.3 Ms. 29

Dieses Manuskript (Ms.) 29⁴⁷ in der Sammlung der Stadtbibliothek Leipzig enthält BWV 592a, BWV 984, BWV 983, BWV 973 und Anh. 82-84. Das vorliegende Manuskript bietet eine Cembalofassung der Orgelkonzertbearbeitung BWV 592 bzw. BWV 592a nach dem Original des Prinz-Ernst-Konzerts. Damit erhöht sich die Gesamtzahl der Cembalobearbeitungen auf siebzehn. Ein weiterer wichtiger Aspekt dieses Manuskripts ist die Tatsache, dass Forkel es einst besaß,⁴⁸ und

⁴⁵ Tatlow, 2015, S. 255-266.

⁴⁶ Jones, 2015, Vol. I, S. 142.

⁴⁷ Signatur „D-LEm Poel. mus. Ms. 29.“

⁴⁸ Siehe hierzu auch https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00003480

somit könnten die darin enthaltenen Werke Forkels Analyse von Bachs Konzertbearbeitungen beeinflusst haben. Aus Forkels Sammlungsunterlagen geht hervor, dass er auch ein weiteres, heute verlorenes Manuskript mit Konzertbearbeitungen besaß, das BWV 973, BWV 980, BWV 986 und BWV 592a enthielt.⁴⁹

Es ist bemerkenswert, dass von den sechs Werken, die in diesen beiden Handschriften enthalten sind, der ursprüngliche Autor von BWV 983 und BWV 986 noch nicht identifiziert worden ist; der ursprüngliche Autor von BWV 592a und BWV 984 ist Prinz Ernst. Von den sechs Werken basieren nur BWV 973 und BWV 980 auf einem Originalwerk Vivaldis. Wie man sich vorstellen kann, fehlten Forkel die nötigen Kenntnisse der Originale der Werke in diesem Manuskript. Er hatte daher keine Möglichkeit, zwischen den Teilen zu unterscheiden, die Bearbeitungen von Vivaldis Originalen sind, und solchen, die es nicht sind. Dass Forkel diese Werke insgesamt Vivaldi zuschreibt, hätte auch aus stilistischen Erwägungen heraus geschehen können,⁵⁰ weil die im Manuskript nach dem Werk von Prinz Ernst bearbeiteten BWV 592a und BWV 984 eine dreisätzig Struktur aufweisen, die mit der des Vivaldi-Konzerts übereinstimmt, und insbesondere der erste Satz von BWV 984 weist einen ausgeprägten vivaldischen Stil auf. Mit anderen Worten, diese Zusammenstellung von Bachs Bearbeitungen der Werke von Prinz Ernst und Vivaldi in einem Manuskript könnte indirekt auf eine mögliche Verbindung zwischen den beiden in Bezug auf Kompositionstechnik und Stil hinweisen (siehe Kapitel 5.5). Dieses Manuskript im Besitz von Forkel macht es notwendig, tiefer über die Zusammenhänge zwischen den Bearbeitungen nachzudenken.

2.4.4 C.F. Peters Verlag

Wie bereits erwähnt, sind Bachs Cembalobearbeitungen über eine Reihe von Handschriften verteilt, so dass eine umfassende Zusammenstellung dieser Werke in einer gedruckten Ausgabe wichtig für die Kanonisierung dieser Werke ist. Denn eine solchermaßen zusammengestellte und veröffentlichte Ausgabe ermöglicht nicht nur die Aufführung und das Studium dieser Werke, sondern fügt die verteilten Werke aus der Konsistenz ihrer Gattung zu einem Ganzen zusammen. Eine der frühesten und wichtigsten Bemühungen, die Zusammengehörigkeit dieser Werkgruppe zu stützen, wurde von Siegfried Wilhelm Dehn und Ferdinand August Roitzsch 1851 unternommen und führte zu einer Zusammenstellung, die vom C.F. Peters Verlag in Leipzig herausgegeben wurde und die die erste

⁴⁹ Siehe hierzu auch https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00005136

⁵⁰ Schulenberg, 2006, S. 136

Veröffentlichung von Bachs Cembalobearbeitungen darstellte. Die beiden Herausgeber waren gemeinsam für die Zusammenstellung verantwortlich, wobei Dehn auch das Vorwort schrieb, in dem er die Behandlung des Manuskripts und die Sinnhaftigkeit der Zusammenstellung erläuterte.

Siegfried Wilhelm Dehn, vielleicht ursprünglich beeinflusst durch die von Zelter hinterlassene Information auf dem Titelblatt, scheint davon ausgegangen zu sein, dass alle Konzertbearbeitungen Bachs für Orgel waren. Im Laufe seiner Arbeit an dieser Ausgabe hat er jedoch eine klare Unterscheidung zwischen Cembalobearbeitungen (Bearbeitungen für zwei Manuale) und Orgelbearbeitungen (Bearbeitungen für zwei Manuale und Fußpedal) getroffen. Ein deutlicher Beleg dafür ist, dass die Reihenfolge der Ausgabe BWV 592, das in der Abschrift P 280 zwischen BWV 980 und BWV 981 liegt, aus den Cembalobearbeitungen entfernt und in die Orgelkonzertbearbeitungen aufgenommen wurde.⁵¹

Die Abfolge der Bearbeitungen ist ein großes Thema bei der Zusammenstellung dieser verteilten Werke. Für BWV 972-BWV 982, die elf bereits im Manuskript versammelten Werke, hatten Dehn und Roitzsch nicht die Absicht, eine eigene Anordnung vorzuschlagen, sondern verwendeten einfach die Reihenfolge von P 280. Die Bearbeitung von BWV 983 bis BWV 987 basierte auf dem Manuskript P 804, das sich damals in Roitzschs Besitz befand und die einzige Quelle für BWV 985 bis BWV 987 war. Dehn erwähnt auch ein anderes Manuskript, möglicherweise Ms. 29, das einst im Besitz von Forkel war und zu der Zeit, wie oben erwähnt, Roitzsch gehörte und sowohl BWV 983 als auch BWV 984 enthält. Dabei ist die Reihenfolge der beiden im Manuskript umgekehrt, d. h. BWV 984 geht BWV 983 voraus.⁵² Was die drei Werke BWV 985 bis BWV 987 betrifft, so entspricht die Reihenfolge der Peters-Ausgabe nicht der Reihenfolge innerhalb des Manuskripts P 804 (BWV 985 entspricht Faszikel 28, BWV 986 entspricht Faszikel 46 und BWV 987 entspricht Faszikel 34). Die Anordnung von BWV 983 bis BWV 987 hat also offensichtlich nichts mit Bachs eigenen Wünschen zu tun, sie ist das Ergebnis von Dehns subjektiver editorischer Arbeit, deren Logik bis heute unklar bleibt. Dies unterscheidet sich grundlegend von der Bearbeitungsreihenfolge BWV 972-BWV 982, die möglicherweise von Bach selbst beabsichtigt war.⁵³ Gleichwohl hat Dehns Entwurf der Anordnung weitreichenden Einfluss, da sie auch in verschiedenen Veröffentlichungen und Nummerierungssystemen dieser Konzertbearbeitungen übernommen

⁵¹ Schering (Hrsg.), Vorwort, 1907.

⁵² Heller, 1997, S. 35.

⁵³ Tatlow, 2015, S. 255-266.

wurde, darunter die von Ernst Naumann (1832-1910) herausgegebene Ausgabe der Bach-Gesellschaft (BG 42), das BWV-Nummerierungssystem von Wolfgang Schmieder und die Ausgabe der Neuen Bach-Ausgabe. Alle Aufnahmen, die sich auf die oben erwähnten Partituren und das Nummerierungssystem stützen, wurden ebenfalls stark von der von Dehn vorgegebenen Reihenfolge beeinflusst.

2.4.5 Bach-Gesellschaft

Ernst Naumann vollendete 1894 die Edition der Cembalobearbeitungen für die Bach-Gesellschaft, die zur zweiten veröffentlichten Ausgabe wurde. Diese Ausgabe ist stark von der Dehn-Roitzsch-Ausgabe beeinflusst und folgt deren vorgeschlagener Ordnung. Eine der auffälligsten Änderungen besteht darin, dass Naumann BWV 592a als eine eigenständige Cembalobearbeitung behandelte, basierend auf Ms. 29, einem Manuskript „aus der Roitzsch-Sammlung“. Naumann nahm BWV 592a in den Anhang des Bandes BG 42 auf, anstatt es lediglich als zusätzliche Fassung des Orgelkonzerts BWV 592 zu behandeln. Naumann fügte in einem separaten Anhang auch Vivaldis G-Dur-Violinkonzert hinzu, das Originalwerk, aus dem die Bearbeitung BWV 973 entstand. Im Gegensatz zur Vorgehensweise der Dehn-Roitzsch-Ausgabe, die keine Angaben machte, setzte Naumann in der Partitur Angaben für die Tutti- und Solostimmen des Werkes ein.⁵⁴

Die frühesten Dehn-Roitzsch-Ausgaben des Peters-Verlages wiesen alle Werke als Bearbeitungen von Vivaldis Werken aus, basierend auf den begrenzten Informationen, die damals verfügbar waren. Sie wurden ohne Inhaltsverzeichnis veröffentlicht, was beim Leser den starken Eindruck hinterließ, dass die sechzehn Werke ein natürliches Ganzes bildeten. Beide Punkte wurden in der von Arnold Schering verantworteten Revision von 1907 zumindest teilweise korrigiert. Schering wies, basierend auf Spittas und Waldersees früheren Bestimmungen von Vivaldis Originalwerken⁵⁵ sowie seinen eigenen neueren Studien und jenen von Ernst Praetorius, darauf hin,⁵⁶ dass die Bearbeitungen BWV 982, BWV 984 und BWV 987 auf Werken von Prinz Ernst beruhen, dass BWV 985 nach einem Werk von Telemann bearbeitet wurde und dass (fälschlicherweise) das

⁵⁴ Heller, 1997, S. 39-40.

⁵⁵ Spitta, 1873, Bd. I, S. 412.

Waldersee, 1885, S. 356-380.

⁵⁶ Schering, 1903, S. 234-243.

Schering, 1904, S. 565-570.

Praetorius, 1906, S. 95-101.

Original von BWV 974 Benedetto Marcello zugeschrieben wurde. Im Gegensatz zur Edition des Werkes ohne Aufführungshinweise in der Dehn-Roitzsch-Ausgabe fügte Schering auch Notationen für die Lautstärke (*f* und *p*) sowie Hinweise für Tutti-Solo hinzu, die sich sowohl auf die BG-Fassung als auch auf die Angaben im Originalmanuskript des Werkes beziehen.⁵⁷

2.4.6 Neue Bach-Ausgabe

Als die Neue Bach-Ausgabe 1997 die Cembalobearbeitungen herausgab, wurden diese unter der großen Kategorie der Werke für Klavier und Laute in einem fast unabhängigen Band (Serie V: Klavier- und Lautenwerke: Bearbeitungen fremder Werke Bd. 11) aufgenommen. An BWV 972-987 angehängt sind BWV 592a und BWV 972a, die auf der Kuhnau-Abschrift basieren. Dabei gibt es deutliche Unterschiede zwischen dieser Version und der Version von BWV 972 in P 280.

Es existieren drei Versionen der Abschriften der Bearbeitung BWV 972. Die erste, von Johann Bernhard Bach, ist eine sehr ordentliche und deutliche Handschrift, und der Text ist von zuverlässigerer Qualität. Die zweite Handschrift ist von unbekannter Herkunft und enthält zahlreiche Fehler und Versäumnisse, was ihren Referenzwert deutlich einschränkt. Eine weitere wichtige Handschrift wurde von Johann Andreas Kuhnau (geb. 1703) erstellt. Dies ist eine eher ungewöhnliche Ausgabe mit vielen Unterschieden zu den ersten beiden Handschriften. Das in der Neuen Bach-Ausgabe (NBA) veröffentlichte BWV 972 basiert sowohl auf der ersten Handschrift von Johann Bernhard Bach als auch auf der ersten Veröffentlichung der „*L'Estro Armonico*“ von Vivaldi, also der Version, die Bach für seine Bearbeitung benutzte. Die Handschrift von Kuhnau hingegen wurde erstmals unter der Nummer BWV 972a herausgegeben und veröffentlicht. Im Kritischen Bericht der NBA werden Vergleiche zwischen verschiedenen Handschriften angestellt, zum Beispiel:

⁵⁷ Heller, 1997, S. 39-40.

BWV 972 1. Satz T. 1-3⁵⁸

Kuhnau

Bernhard Bach

Vivaldi

Eine Frage, die sich angesichts der verschiedenen Versionen der Abschriften stellt, ist: Warum gibt es eine weitere Version der Cembalobearbeitung BWV 972, die sich so deutlich unterscheidet? Ein Vergleich der Beispiele zeigt, dass Teile von BWV 972a dem Original von Vivaldi näher stehen als der von Johann Bernhard Bach abgeschriebenen Partitur, während es erhebliche Unterschiede zwischen der Kuhnau-Abschrift (d. h. BWV 972a) und der Bernhard-Abschrift gibt:

⁵⁸ Heller, 1997, S. 46.

BWV 972 3. Satz T. 69-73

The image displays three musical staves for the third movement of BWV 972, measures 69-73. The top staff is titled 'Kuhnau' and shows a complex texture with multiple voices in the right hand and a rhythmic bass line. The middle staff is titled 'Bernhard Bach' and features a more intricate right-hand part with frequent sixteenth-note patterns and a similar bass line. The bottom section, titled 'Vivaldi', consists of seven staves: four treble clefs and three bass clefs. The upper four staves show a highly rhythmic and melodic texture, while the lower three staves provide a simple harmonic and rhythmic accompaniment.

Laut dem Kritischen Bericht der NBA handelt es sich bei BWV 972a wahrscheinlich um eine frühe Handschrift dieser Bach-Bearbeitung. Vergleicht man jedoch die frühe Handschrift mit der von Johann Bernhard Bach, so spiegelt letztere eindeutig mehr Bachs eigene kompositorische Ideen wider. Das Cembalo als Soloinstrument in dieser Bearbeitung zeigt auch mehr Virtuosität des Tasteninstrumentes. Aus den verschiedenen Fassungen der Handschriften lässt sich schließen, dass die Cembalobearbeitung nicht in einem Zug fertiggestellt, sondern über einen gewissen Zeitraum hinweg überarbeitet wurde. Die Handschriften von Kuhnau und Bernhard Bach entstanden jeweils in einem anderen Stadium der Bearbeitung, was zu sehr unterschiedlichen Versionen der Handschrift führte. Die schwierig zu beantwortende Frage ist jedoch, warum Kuhnau, der ein wichtiger Kopist in Bachs Leipziger Zeit war, eine viel frühere Version von Bachs Bearbeitung

erhielt. Eine Deutungsmöglichkeit ist, dass Bach Kuhnau eine Version als Unterrichtsmaterial gegeben hat, die näher an der Originalpartitur liegt, damit Kuhnau die Konzertstrukturen darin lernt.

Als Wasserzeichen des Autographs von BWV 596 begegnet uns das in mehreren Weimarer Kantaten-Handschriften auftretende Zeichen: „P in gabelüberhöhtem Schild, MK“. Durch die Originalhandschriften der Kantaten BWV 21, BWV 132, BWV 147a, BWV 162, BWV 172, BWV 182 und BWV 199 ist die Verwendung dieses in der Papiermühle des Michael Keyssner (1656-1726) in Blankenburg hergestellten Papiers durch Bach für die Jahre 1714-1716 belegt. Bereits durch Max Schneider (1875-1967) wurde dieses Wasserzeichen herangezogen, um die Datierung der Handschriften in die Weimarer Jahre Bachs zu beweisen.⁵⁹

Ausgehend von den aktuellen Informationen über Bachs Cembalobearbeitungen sollten auch die weiteren historischen Zusammenhänge in Bezug auf Bachs Bearbeitungstätigkeit berücksichtigt werden. Dazu gehören die Entwicklung der Komposition für Cembalo und der Stellenwert von Cembalobearbeitungen in der historischen Tradition. Diese Aspekte sind entscheidend, um Bachs Bearbeitungstätigkeit im historischen Kontext der damaligen Zeit neu zu untersuchen. Indem die persönliche kompositorische Entwicklung Bachs weiter in den Mittelpunkt gerückt wird, ist es wichtig zu verstehen, welchen Stellenwert diese Bearbeitungen gehabt haben könnten und welche praktischen Gründe in Bachs persönlicher Kompositionslaufbahn ihn dazu veranlassten, diese Bearbeitungen vorzunehmen.

⁵⁹ Kaiser, 2000, S. 307-312.

3. Historischer Kontext von Bachs Bearbeitungen

Seit der Erstveröffentlichung von Bachs Cembalokonzertbearbeitungen im Jahr 1851 sind diese Werke zu einem wichtigen Teil von Bachs Tasteninstrumentenrepertoire geworden. Sie rückten nach und nach zum Gegenstand der wissenschaftlichen Forschung und gehören gleichermaßen zum Standardrepertoire von Cembalisten und Pianisten. Allerdings gibt es immer noch viele Fragen über den Entstehungsprozess und die Beweggründe für diese Werke. Es gibt kaum Kommentare zu diesen Werken von Bach oder seinen Zeitgenossen, und weder die historischen Aufzeichnungen über Bachs Familie noch über den Hof, an dem er arbeitete, liefern genügend Informationen, um festzustellen, wann und in welcher Reihenfolge sie komponiert wurden.

Um ein umfassendes Verständnis von Bachs Arbeit an Cembalokonzertbearbeitungen zu entwickeln, ist es notwendig, diese Werke sowohl im Kontext der Kompositionsgeschichte von Tasteninstrumentenbearbeitungen als auch im Hinblick auf die Entwicklung von Bachs eigenem Cembalo- und Konzertwerk zu betrachten. Dabei ist es wichtig, sich zunächst mit dem traditionellen Stellenwert von instrumentenübergreifenden Bearbeitungen in der Entwicklung der Cembalomusik zu befassen, um die Beweggründe für Bachs Bearbeitungen besser zu verstehen.

3.1 Intabulierung und frühe Entwicklung der Cembalokomposition

Bereits in der Renaissance, als die Komposition von Vokalmusik längst zur Polyphonie übergegangen war, befand sich das Komponieren für Tasteninstrumente noch in einem relativ explorativen Stadium. Vom vierzehnten bis zum frühen siebzehnten Jahrhundert war eine wichtige Form der Tasteninstrumentenmusik die Intabulierung, bei der Vokalmusik so bearbeitet wurde, dass sie auf Tasteninstrumenten oder Zupfinstrumenten wie der Laute gespielt und als Tabulaturen notiert werden konnte.

Eine Intabulierung erschien erstmals im Robertsbridge-Codex, einer Sammlung englischer Claviermusik aus dem Jahr 1360. Diese Sammlung ist nicht nur eine der frühesten Formen der Claviermusik, sondern enthält auch einen beträchtlichen Anteil an frühen Kompositionen für Tasteninstrumente. So finden sich unter den 256 Stücken in der Buxheimer Orgelsammlung aus dem 15. Jahrhundert beispielsweise fast zweihundert Intabulierungen, basierend auf Liedern von Guillaume Du Fay (ca. 1400-1474), Gilles Binchois (ca. 1400-1460), John Dunstaple (ca. 1390-1453), Robert Morton (ca. 1430-1479) und Walter Frye (gestorben um 1474), allesamt bekannte Komponisten der damaligen Zeit, sowie einigen unbenannten Liedern, die im

deutschsprachigen Raum verbreitet waren.⁶⁰ Die „Frottole intabulate da sonare organi“, die 1517 in Rom veröffentlicht wurde, ist eine Sammlung von reinen Intabulierungsstücken.⁶¹ Zwischen 1550 und 1650 waren 5.500 Stücke in der deutschen Orgeltabulatur Intabulierungen.⁶² Die Intabulierung war bis ins sechzehnte Jahrhundert unter den Komponisten für Tasteninstrumente in England, Deutschland, Frankreich, Spanien und Italien sehr beliebt. Es liegt auf der Hand, dass Bearbeitungen einen sehr wichtigen Platz im frühen Komponieren von Musik für Tasteninstrumente einnahmen.

Die Intabulierung tauchte zuerst in der Orgelmusik und der Geigenmusik auf, und das Cembalo stand kompositorisch in der Nachfolge dieser Tradition und wurde im musikalischen Stil von den beiden erstgenannten beeinflusst. In der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts lösten sich die englischen Cembalokomponisten allmählich vom Einfluss der Orgeltechnik und begannen, weltliche Werke mit einem eigenen Charakter für das Cembalo zu schaffen.⁶³ Zur gleichen Zeit wurde in Italien auch die Komposition von Cembalomusik von der Dominanz der Lautentechnik unabhängig.⁶⁴ Dieser Prozess der kompositorischen „Unabhängigkeit“ ist jedoch selbst ein Spiegelbild des starken Einflusses, den die Cembalokomposition auf ihre frühe Entwicklung hatte.

Bis zum sechzehnten Jahrhundert war das Cembalo als weltliches Instrument weit weniger populär als die Laute. Sein Status als Tasteninstrument war dem der Orgel unterlegen, die in religiösen Kontexten weit verbreitet war, und das Repertoire für das Cembalo war zu dieser Zeit spärlich, wobei die Hauptfunktion des Cembalos in der Begleitung oder harmonischen Unterstützung bestand. Musiker, die sich um die Weiterentwicklung der Cembalomusik bemühten, begannen, das für die eigenständige Aufführung auf dem Cembalo verfügbare Repertoire zu erweitern, und dieser Erweiterungsprozess ähnelt dem der Laute, deren Repertoire sich bereits früher entwickelt hatte. Die frühen Lautenisten erweiterten ihr Repertoire, indem sie Vokalwerke als Intabulierungen bearbeiteten; danach begannen sie, eigenständige Lautenmusik auf der Basis von Tänzen zu komponieren.

⁶⁰ Jürgensen / Knopke, 2006, S. 139-160.

⁶¹ Chisholm, 2015, S. 21-22.

⁶² Ebd. S. 20.

⁶³ Gillespie, 1998, S. 47.

⁶⁴ Ebd. S. 62.

Cembalisten hingegen erweiterten das Repertoire für ihr Instrument durch die Bearbeitung von Lautenwerken und begannen, auf der Grundlage von Tanzsuiten und Themenvariationen für das Cembalo zu komponieren, um sich so von den Einflüssen anderer Instrumente und deren bestehenden Repertoires unabhängig zu machen.⁶⁵ Die enge Verbindung zwischen dem Cembalo und der Laute ist auch in Bachs eigenen Werken zu erkennen.⁶⁶

Bearbeitungen wurden in den frühen Phasen der Cembalokomposition populär, weil sie einerseits das spielbare Repertoire erweiterten, und diese Erweiterung war ein wichtiger Schritt zur Steigerung der Popularität des Instruments. Andererseits ermöglichten es instrumentenübergreifende Bearbeitungen den Musikern, bestehende musikalische Muster und Kompositionstechniken auf neue Instrumente zu übertragen und so den Grundstein für weiteres Komponieren zu legen. Im Prozess der Nachahmung eigneten sich Cembalisten nicht nur allmählich die Technik des polyphonen Komponierens an, sondern sie entwickeln auch die Fähigkeit, Musik für Tasteninstrumente zu komponieren, indem sie zusammenhängende melodische Linien in Vokalwerken für die Tasteninstrumente bearbeiteten und Ornamente bei der Umwandlung von Vokal- in Tasteninstrumente verwendeten.⁶⁷

Ab dem sechzehnten Jahrhundert, als sich Kompositionstechniken für Tasteninstrumente entwickelt wurden, begann die auf Vokalwerken basierende Intabulierung in ihrer Bedeutung abzunehmen und war gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts zu einer eher seltenen Kompositionsform geworden. Als eine weitere Form der Übertragung für Tasteninstrumente entstand unter Cembalisten, aber die Übertragung von Orchesterwerken für Solo-Tasteninstrumente.⁶⁸ Die wohl berühmteste der frühen Bearbeitungen von Orchesterwerken für Tasteninstrumente ist die Bearbeitung von Jean-Baptiste Lullys (1632-1687) Orchesterwerken durch französische Tasteninstrumentalisten. Bis zum 18. Jahrhundert gab es etwa 400 Bearbeitungen von Lullys Werken für Cembalo. Die meisten dieser Werke sind heute verloren, aber eines der bekanntesten und am weitesten verbreiteten ist die 1689 komponierte Bearbeitung von Jean-Henri d'Angelberts (1629-1691) *pieces clavecin*.⁶⁹ D'Angelberts Kompositionen versuchten den großen Klang des Orchesters auf dem Cembalo

⁶⁵ Gillespie, 1998, S. 34-39.

⁶⁶ Schulenberg, 2006, S. 56.

⁶⁷ Göllner, 1970. S. 254-257.

⁶⁸ Gillespie, 1998, S. 89.

⁶⁹ Chung, 2003, S. 582-604.

auszudrücken und entwarfen, die komplexeste Verzierungstabelle ihrer Zeit. Bach kopierte und studierte später d'Angelberts Tabellen.⁷⁰ D'Angelberts Bearbeitungen von Lullys Orchesterwerken waren wohl die ersten und erfolgreichsten Versuche eines Cembalisten, Orchesterwerke zu übertragen. Die Bearbeitung wurde positiv aufgenommen, was durch ihre Veröffentlichung neben Lullys Originalwerk belegt wurde.

Ebenfalls in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts wurde eine andere neue Form der Bearbeitung unter den Organisten in den Niederlanden und in Deutschland populär, einer Region, in der die Orgelschule in der vorbarocken Zeit sehr auf Intabulierung bedacht war. In den Niederlanden entstanden weltliche Orgelkonzerte außerhalb von Gottesdiensten, was die Verbreitung weltlicher Orgelwerke förderte. Im Gegenzug begannen niederländische Organisten, sich mit einer aufkommenden Form von Orchesterwerken im italienischen Raum zu befassen, dem Concerto Grosso, das von der Form der Triosonate abgeleitet war, und dem daraus resultierenden Solokonzert, das wenig später von Torelli initiiert wurde. Als sich die Partituren dieser Werke nach und nach im niederländischen und deutschen Raum verbreiteten, begannen die dortigen Organisten, diese Werke auf die Orgel zu übertragen und sie als Solowerke zu präsentieren.⁷¹

Einer der Musiker, der einen indirekten Einfluss auf die Komposition von Bachs Konzertbearbeitungen gehabt haben könnte, war ein blinder Organist aus dem Jahr 1702, der an der Nieuwe Kerk in Amsterdam diente: Jan Jacob de Graaf (1672-1738). Der deutsche Musiker Johann Mattheson (1681-1764) hinterließ 1717 eine schriftliche Aufzeichnung, in der er feststellte, dass es in Amsterdam einen Trend gab, die damals neu komponierten drei- oder vierstimmigen italienischen Konzerte und Sonaten auf die Orgel oder das Clavier zu übertragen. Mattheson hörte Graaf selbst diese Werke spielen und vermerkte, dass er die Originale auswendig kannte und sie auf der Orgel mit bemerkenswerter Fingerfertigkeit spielte. Schulze merkt an, dass Mattheson aufzeichnete, was zu dieser Zeit in den Niederlanden eine Tradition weltlicher Orgelkonzerte gewesen sein mag. Auch Prinz Ernst, der sich zu dieser Zeit in den Niederlanden aufhielt, mag solche Bearbeitungen gehört haben. Er beauftragte Bach und Walther, ähnliche Bearbeitungen zu schaffen, nachdem er eine große Anzahl italienischer Konzertwerke erworben und nach Weimar mitgebracht hatte.⁷²

⁷⁰ Jones, 2015, Vol. I, S. 169.

⁷¹ Stinson, 1992, S. vii.

⁷² Schulze, 1972, S. 7-9.

Die Kunst der holländischen Konzertbearbeitungen setzte sich zumindest bis in Bachs späte Jahre fort, als der Amsterdamer Organist Leonard Frischmuth (1721-1764) sechs von Tartinis Konzerten (9-14) zu Solowerken für Cembalo bearbeitete und sie um 1760 in einer Sammlung in Amsterdam veröffentlichte. Es war auch eine der wenigen veröffentlichten Konzertbearbeitungen zu dieser Zeit. Es ist bemerkenswert, dass Leonard Frischmuth versuchte, das Konzert auf einer zweimanualigen Orgel zu bearbeiten und nicht, wie im frühen achtzehnten Jahrhundert üblich, auf einer Orgel mit drei Manualen (oder einem Cembalo mit Fußpedal). Zudem hat er in der Bearbeitung eine Reihe von Ergänzungen für die Soloviolinstimme vorgenommen, vor allem in den weniger ornamentierten Innensatzpassagen des Originals.⁷³ Dies ist eine Abweichung vom Stil vieler Bearbeitungen der damaligen Zeit, die sich treu an das Originalwerk hielten. Diese beiden Besonderheiten erinnern an Bachs innovative Praxis in diesen beiden Bereichen vierzig Jahre zuvor.

Auch im deutschsprachigen Raum gab es Organisten, die sich an Bearbeitungen versuchten, wie z. B. Johann Adolph Scheibe, ein Musiktheoretiker, der ein Zeitgenosse und ein polemischer Gegner Bachs in Leipzig war. Scheibe zeigte nicht nur in seinem theoretischen Werk „Critischer Musikus“ großes Interesse an Tastenbearbeitungen von Konzerten, sondern versuchte wahrscheinlich selbst, Vivaldis Werke für Orgel solo zu bearbeiten, was die Bedeutung zeigt, die er dieser Kunstform beimaß.⁷⁴

Die Verlagerung des musikalischen Materials für Bearbeitungen für Tasteninstrumente von Vokalwerken zu Orchesterwerken impliziert einen Anstieg des kompositorischen Niveaus der Tasteninstrumentalmusik in jener Zeit. Die Komponisten begannen damit zu experimentieren, komplexere Texturen und Formen für Tasteninstrumente zu komponieren, und entwickelten die Verwendung von ornamentalen Figuren weiter. In dieser Hinsicht boten die Orchesterwerke, insbesondere das Konzert, nicht nur komplexere kompositorische Strukturen, die es zu erlernen galt, sondern auch ihre ausgeprägte Streichersprache, einschließlich der Ornamentik und des Komponierens von melodischen Linien, wurde von den Komponisten für Tasteninstrumente aufgenommen und ermöglichte eine Weiterentwicklung der Musik für Tasteninstrumente.⁷⁵

⁷³ Stinson, 1992, S. x.

⁷⁴ Spitta, Bd. III, 1899, S. 150-151.

Stinson, 1990, S. 255-271.

Stinson, 1992, S. ix-x.

⁷⁵ Wolff, 2001, S. 169-174.

Bachs Bearbeitung des Konzerts wurde auch von der sich entwickelnden Tradition der Cembalomusik und dem musikalischen Umfeld der Zeit beeinflusst und angeregt. Allerdings ist wenig über Bachs persönliche Beweggründe für diese Bearbeitung bekannt. Die Beweggründe und der Prozess von Bachs Bearbeitung, insbesondere sein richtungsweisender Versuch, das Orchesterkonzert für das Cembalo und nicht für die damals beliebte Orgel zu bearbeiten, sind daher Fragen, die eine systematische Analyse verdienen.

3.2 Cembalobearbeitungen als Ausgangspunkt für Bachs Konzertkompositionen

Bach war ein sehr aktiver Bearbeiter. Seine Bearbeitungen lassen sich in vier Kategorien einteilen, je nach der Quelle des zu bearbeitenden Materials:

- a. Instrumentenübergreifende Bearbeitungen eigener Werke,
- b. Übertragung von Teilen des Materials aus eigenen Werken in andere eigene Werke,
- c. Übernahme von Teilen des Materials aus den Werken anderer und Verwendung als thematisches musikalisches Material in eigenen Kompositionen,
- d. Instrumentenübergreifende Bearbeitungen von Werken anderer.

Bachs Bearbeitungen von Konzerten für Tasteninstrumente, die Gegenstand dieser Dissertation sind, gehören zur vierten Kategorie.

Zu Bachs Zeiten befand sich die Komposition von Musik für Tasteninstrumente, insbesondere für das Cembalo, noch in der Entwicklung, zumal die Konzertform mit dem Tasteninstrument als Soloinstrument erst im Kommen war. Bach selbst könnte daher als Begründer des Tasteninstrumentenkonzerts angesehen werden. Es war für Bach eine Herausforderung, die Konzertstruktur auf einem Cembalo effektiv auszudrücken, insbesondere die violinistischen Figuren⁷⁶ für Cembalo zu bearbeiten. Darüber hinaus könnte das von Bach in diesem Prozess der Bearbeitung etablierte Kompositionsmuster auch mit seinen Kompositionen für Solo-Cembalo in

⁷⁶ Leisinger, 2003, S. 75.

Konzertform einer späteren Periode in Verbindung gebracht werden, wie zum Beispiel den Präludien aus den *Englischen Suiten* 2-6 und dem *Italienischen Konzert*.⁷⁷

Bachs Rolle bei der Bearbeitungstätigkeit des Konzerts für Tasteninstrumente ist also nicht einfach die eines Interpreten, der „das neueste Konzert auf einem Tasteninstrument spielt“, sondern auch die eines aktiven Komponisten. Mit anderen Worten: Bachs Bearbeitungen haben für das Publikum einen Wert, der unabhängig vom Original existiert. Für die Interpretinnen und Interpreten, insbesondere im zwanzigsten Jahrhundert, haben sie einen Wert für die Aufführung und für die Aufnahme. Für Musiktheoretiker haben sie auch einen von den Originalen unabhängigen Forschungswert in Bezug auf die Kompositionstechnik. Bachs Verwendung dieser Bearbeitungen statt der Konzertoriginale für den Unterricht während seiner Leipziger Zeit ist ein Beleg dafür.⁷⁸ Darüber hinaus nahm Bachs zeitgenössischer Komponist A. Scheibe Bearbeitungen von Bachs BWV 981 in seine Abschriften auf, was beweisen könnte, dass diese Werke von Bachs Zeitgenossen als würdig für ein eigenständiges Studium angesehen wurden.⁷⁹

Forkels Aussage, dass er von Vivaldi „Ordnung, Zusammenhang und Verhältnis“ gelernt habe, ist nicht abwegig. Wolff baut darauf auf, indem er feststellt, dass Bach nicht die Konzertform, das Ritornell oder die Fugentechnik erlernte, die er bereits beherrschte, sondern abstraktere Formen des Komponierens, die nicht direkt mit den Eigenschaften des Instruments zusammenhängen. Dazu gehören beispielsweise die Art und Weise, wie musikalische Ideen entwickelt wurden, die Gestaltung musikalischer Variationen und die Proportion von Mustern in Phrasen. Dies könnte der Ausgangspunkt für Bachs späteres instrumentenübergreifendes Komponieren gewesen sein.⁸⁰ Schweitzer argumentiert, dass sich Bach die Technik des klaren Ausdrucks musikalischer Gedanken und die „Sanglichkeit“ der Violintechnik durch das Studium von Vivaldi aneignete.⁸¹

⁷⁷ Göllner, 1970, S. 255.

Geiringer, 1993, S. 286.

Wolff, 2020, S. 172.

Watchorn, 1995, S. 45.

⁷⁸ Wolff, 2020, S. 172.

⁷⁹ Stinson, 1992, S. x.

⁸⁰ Wolff, 2020, S. 169-174.

⁸¹ Schweitzer, 1976, S. 165-166.

Die Bedeutung von Bachs Bearbeitungen beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Werke selbst, sondern auch auf eine völlig neue Gattung, die er absichtlich oder unabsichtlich schuf: das Tasteninstrumentenkonzert für Cembalo. Vor Bachs Weimarer Zeit war diese Gattung nahezu nicht existent, und die Funktion des Cembalos im Konzert war eher die eines Generalbasses als die einer Solostimme. Von Bachs zahlreichen Tasteninstrumentenkonzerten erscheint die früheste Form, die Bach in der Weimarer Zeit schuf, als Solo-Cembalokonzert ohne Orchesterbegleitung.

Vom Pionier Bach bis hin zu den Interpretinnen und Interpreten des zwanzigsten Jahrhunderts wie Landowska wurde das Cembalo als ausreichend angesehen, um die abwechselnden Formen von Tutti und Solo und damit die Effekte des Orchesterkonzerts auszudrücken. Bach selbst scheint mit der neuartigen musikalischen Gattung des Solokonzerts so zufrieden gewesen zu sein, dass er sie später auf sein eigenes Originalwerk – nämlich das *Italienische Konzert* – anwendete. Dieses Werk ist auch eines von Bachs populärsten Werken für Tasteninstrumente solo und seine kompositionstechnische Reife spiegelt Bachs Entwicklung des Cembalokonzerts zu einer eigenständigen Gattung der Tasteninstrumente wider. Nach Bach veröffentlichte auch sein Sohn C.P.E. Bach mehrere Solokonzerte,⁸² so dass klar ist, dass die von Bach etablierte Gattung auch nach ihm einflussreich blieb, bis die Ausreifung der Klaviersonate diese Form ersetzte.

Bachs Praxis der Bearbeitungen von Solokonzerten für Tasteninstrumente basiert zwar auf einer langen Tradition von Tastenbearbeitungen, ist jedoch nicht strikt an diese gebunden. Einerseits lernte Bach von den italienischen Komponisten, andererseits zeigte er eine bemerkenswerte Kreativität. Diese Bearbeitungen markierten nicht nur den Beginn einer Ära, in der Bach Konzerte für Orchester komponierte, sondern führten auch zur Schaffung der Form des Solo-Cembalokonzerts. Bach demonstrierte den Wert dieser Gattung sowie deren Aufführungsmöglichkeiten, indem er die Effekte des Orchesterkonzerts in einem Originalwerk, dem *Italienischen Konzert* BWV 971, präsentierte. David Schulenberg bespricht diese Form in seiner Auseinandersetzung mit dem Konzert für Cembalo solo zusammen mit anderen Formen von Cembalokonzerten mit Orchesterbegleitung, was meines Erachtens eine plausible Einordnung darstellt. Das Konzert für Cembalo solo ist zwar von der Besetzung her eine Musikgattung mit nur einem Instrument, weist aber in Bezug auf die Struktur, das kompositorische Denken und die musikalische Ausdruckskraft die Merkmale eines Konzerts auf.

⁸² Schulenberg, 2014, S. 130.

3.3 Entwicklung von Bachs Cembalokompositionen in Konzertform

Im Spätbarock wandelte sich das Cembalo allmählich vom Begleit- und Generalbassinstrument in den Orchesterkonzerten zum Haupt- oder Soloinstrument. Cembalisten begannen, sich bei der Komposition ihrer Musik vom Einfluss der Orgel und der Laute zu lösen und Werke mit einem eigenen Charakter für das Cembalo zu schaffen.⁸³ Die Verbreitung von Konzerten und Solowerken für das Cembalo hingegen bedeutete die Herausbildung seines Status als Soloinstrument. In seiner Auseinandersetzung mit den Klavierkonzerten teilt David Schulenberg die Cembalokonzerte entsprechend ihrer Besetzung in vier Kategorien ein:⁸⁴

- a. Konzerte für Solo-Tastenteinstrumente ohne Orchester,
- b. Konzerte für Solo-Tastenteinstrument und Orchester,
- c. Konzerte für Solo-Tastenteinstrument, andere Soloteinstrumente und Orchester,
- d. Konzerte für mehrere Tastenteinstrumente und Orchester.

Diese Kategorisierung von Schulenberg ist nicht auf ein bestimmtes Tastenteinstrument beschränkt, sondern lässt sich auch auf Werke für Cembalo und Orgel anwenden. Allerdings weist er gleichzeitig darauf hin, dass es kein Konzert gibt, das speziell für das Clavichord als Soloteinstrument geschrieben wurde. Die meisten Orgelkonzerte gehören zur ersten und zweiten Kategorie, während Cembalokonzerte in allen vier Kategorien vorkommen.

Schulenburgs Kategorisierungsmethode ist nicht nur für das Klavierkonzert der Barockzeit, sondern auch für die Cembalo- und Orgelkonzertkompositionen der Klassik und des zwanzigsten Jahrhunderts geeignet. Eine der besonderen und heute leicht übersehene Gattung, die im Mittelpunkt des Interesses dieser Dissertation steht, ist das Konzert für Tastenteinstrumente ohne Orchesterbegleitung.⁸⁵

Die aus der klassischen Periode stammende Vorstellung vom Konzert als einem Werk für Orchester basierte auf der Instrumentierung und der Aufführungsform des Konzerts. Dieses Konzept führte jedoch dazu, dass diese einst weit verbreitete barocke Konzertgattung – Konzerte für Solo-

⁸³ Gillespie, 1998, S. 34-35.

⁸⁴ Schulenberg, 2015, S. 94-95.

⁸⁵ Ebd.

Tasteninstrumente ohne Orchester – heute allgemein als „Solowerk“ und nicht als „Konzertwerk“ betrachtet wird. Diese Werke unterschieden sich hinsichtlich der Instrumentierung und des Aufführungseffekts stark von dem, was man heute gemeinhin als „Konzert“ bezeichnet.

Es bleibt anzumerken, dass das Solokonzert für Tasteninstrument eine der frühesten Formen des Klavierkonzerts darstellt, sowohl auf der Orgel als auch auf dem Cembalo. Schulze zitiert Matthesons Aufzeichnungen, wonach holländische Organisten, wie beispielhaft Jacob Graaf, bereits 1713 in Amsterdam neue Orchesterkonzerte in Fassungen für Orgel solo übertragen haben. Schulze leitet daraus ab, dass auch Bachs Orgelkonzerte in dieser Zeit entstanden sind, während Georg Friedrich Händels (1685-1759) *sechs Konzerte für Orgel und Orchester* erst zwischen 1740 und 1751 vollendet wurden.⁸⁶

Ähnliches gilt für das Cembalo: Bachs Cembalokonzertbearbeitungen ohne Orchesterbegleitung datieren von 1713-1714, und sein frühestes Cembalokonzert mit Orchester, das Brandenburgische Konzert Nr. 5 mit zahlreichen Solo-Passagen für Solo-Cembalo (Schulenberg teilt dieses Werk in seine dritte Kategorie ein), entstand erst 1720-1721, während seine acht Konzerte für Cembalo und Streicher (BWV 1052-1059) erst viel später in Leipzig komponiert wurde. Die Komposition des Solokonzerts war also der früheste Versuch eines Klavierkonzerts und könnte Erfahrungen für die spätere Form des Klavierkonzerts mit Orchesterbegleitung geliefert haben. Darüber hinaus können einige der Cembalokonzerte auch als Solowerke ohne Orchesterbegleitung aufgeführt werden.⁸⁷

Das Solo-Cembalokonzert entstand zeitlich etwas später als das Orgelkonzert, wobei Bachs siebzehn Bearbeitungen von Konzerten deutscher und italienischer Komponisten die frühesten Kompositionen sind. Obwohl die Möglichkeit besteht, dass Bach selbst einige dieser Werke eigenhändig kompiliert hat, sind die siebzehn Werke sehr heterogen und weisen keine Einheitlichkeit auf, was die Stile und Qualitäten der Originalkompositionen als Vorlage und den Grad der Bearbeitung durch Bachs Hände betrifft. Aus diesem Grund gibt es verschiedene Ansichten über den Zweck dieser Bearbeitungen durch Bach, die in Kapitel 4 ausführlich diskutiert werden.

Nach dieser Reihe von Bearbeitungen wandte sich Bach dem Komponieren von Suiten und Instrumentalsonaten für das Cembalo zu. Obwohl er nicht sofort dazu überging, ein originales

⁸⁶ Schulze, 1972, S. 6.

⁸⁷ Schulenberg, 2015, S. 95.

Solokonzert ohne Orchesterbegleitung zu komponieren, übernahm er die Struktur des italienischen Konzerts in vielen seiner Instrumentalwerke, wie zum Beispiel im Präludium der *Englischen Suite* 2-6,⁸⁸ und begann auch, die Satzfolge schnell-langsam-schnell des italienischen Konzerts in den Violinsonaten anzuwenden. Die Struktur des italienischen Konzerts mit drei Sätzen wurde ebenfalls eingeführt, und das Cembalo wurde von seinem Status als Begleitinstrument befreit, wobei der Sonate Solo-Passagen für das Cembalo hinzugefügt wurden.⁸⁹ Erst um 1730 begann Bach wieder mit der Gattung der Orchesterwerke für das Cembalo zu komponieren: der *Ouvertüre nach Französischer Art* BWV 831 und dem *Italienischen Konzert* BWV 971. Das *Italienische Konzert*, Bachs einziges originales Cembalokonzert ohne Orchester, spiegelt Bachs persönlichen Stil in der Gestaltung der Ritornell-Struktur und in der Behandlung der Ornamente im langsamen Satz wider.

Das *Italienische Konzert* war nicht nur das erste originale Solo-Cembalokonzert, es wurde auch zu einem der beliebtesten Werke Bachs für Tasteninstrumente. Als Bachs Werke im späten neunzehnten Jahrhundert Teil des Konzertrepertoires für Soloklavier zu werden begannen, was durch Bülow's Repertoireliste repräsentiert wurde, wurde das *Italienische Konzert* zu einem der ersten Werke Bachs, das von Pianisten in das Konzertrepertoire aufgenommen wurde.⁹⁰ Spitta, in der gleichen Ära wie Bülow, betrachtete das *Italienische Konzert* als eine Art Prototyp für die moderne Klaviersonate,⁹¹ was teilweise die Kompatibilität des *Italienischen Konzerts* mit dem modernen Klavierrepertoire erklärte. Das *Italienische Konzert* war auch eines der ersten Bach-Werke, das in der Ära der Schallplattenindustrie aufgenommen wurde, zuerst auf Wachszyclindern,⁹² dann auf 78rpm-Platten und Klavierrollen. Bachs Nachahmung des Orchesters mit einem Solo-Tasteninstrument wurde von Pianisten, allen voran Franz Liszt, in der Ära der romantischen Klaviermusik aufgegriffen und wiederbelebt.⁹³

Die überwiegende Mehrheit von Bachs Cembalokonzerten, mit Ausnahme von BWV 1065, das einem Werk von Vivaldi als Vorlage diente, wurde wahrscheinlich von früheren Konzerten

⁸⁸ Watchorn, 1995, S. 10-11.

⁸⁹ Jones, 2015, Vol. II, S. 261-262.

⁹⁰ Lott, 1994, S. 529-549.

⁹¹ Spitta, 1899, Bd. III, S. 151.

⁹² Eiste, 2000, S. 422, 425.

⁹³ Gillespie, 1998, S. 238.

übernommen, die Bach selbst komponiert hatte.⁹⁴ Die ursprünglichen Werke Bachs, von denen BWV 1054, BWV 1058 und BWV 1062 bearbeitet wurden, sind erhalten geblieben, während die ursprünglichen Violinkonzerte, auf denen der Rest der Werke basiert, wahrscheinlich verloren gegangen sind. Bachs Doppelklavierkonzert BWV 1061, ist eine Ausnahme. Das Konzert könnte von Bach direkt für zwei Cembali komponiert worden sein und erschien zunächst als Werk für Tasteninstrumente ohne Orchesterbegleitung, während die Orchesterbegleitung vermutlich nicht aus der Feder Bachs stammt.⁹⁵ Dies führt zu einem bemerkenswerten Punkt: Zwei von Bachs ursprünglichen Cembalokonzerten, BWV 971 und BWV 1061, die ursprünglich für das Cembalo und ohne vorangehende Konzertentwürfe komponiert wurden, sind in Konzertform ohne Orchesterbegleitung komponiert. Dies scheint darauf hinzudeuten, dass für Bach, von den vier oben genannten Formen des Cembalokonzerts, das Cembalokonzert ohne Orchesterbegleitung dasjenige war, mit dem er am meisten vertraut war und in dem er am kreativsten komponierte.

Nach J.S. Bach wurde die Komposition von Solo-Cembalokonzerten von seinem Sohn C.P.E. Bach fortgesetzt, der zwei Cembalokonzerte ohne Orchester komponierte, H 190 (1765) und H 242 (1767) in Wq. 112, C.P.E. Bach komponierte später eine Konzertsfassung mit Orchester, Wq. 42 für H 242.⁹⁶ Darüber hinaus arrangierte C.P.E. Bach noch einige seiner eigenen Konzertstücke für Klavier und Orchester zu Versionen ohne Orchesterbegleitung um.

Die Gattung des Cembalokonzerts ohne Orchesterbegleitung geriet während der Klassik zunehmend in Vergessenheit, als das Klavier das Cembalo ersetzte und sich das Konzert für Solist und Orchester als Hauptform durchsetzte. Infolgedessen wurde diese Gattung in Bachs Werkkatalog weniger gewürdigt. Johann Sebastian Bach, dessen Werk stark zur Etablierung dieser Gattung beitrug, ließ sich jedoch zeitlebens von ihr inspirieren. Seine Arbeit begann er mit der Bearbeitung von Orchesterkonzerten anderer Komponisten, wobei er viele der erlernten Kompositionstechniken und Strukturen in seine eigenen Instrumentalwerke einfließen ließ. Dies gilt insbesondere für seine Solo-Cembalowerke. Im Laufe seiner Karriere schuf er schließlich auch Originalkompositionen für das Cembalokonzert ohne Orchesterbegleitung.

⁹⁴ Jones, 2015, Vol.II, S. 224-225.

⁹⁵ Jones, 2015, Vol.II, Fußnote 18, S. 255.

⁹⁶ Schulenberg, 2014, S. 130.

4. Bachs Beweggründe für die Konzertbearbeitungen

Im vorangegangenen Kapitel wurden der Zusammenhang zwischen Bachs Cembalobearbeitungen und der Tradition der instrumentenübergreifenden Bearbeitungen diskutiert. Offensichtlich ließ sich Bach bei seinen Bearbeitungen von den musikalischen Strömungen seines Umfelds inspirieren. Diese Diskussion über die Bedeutung der Bearbeitung in einem größeren historischen Kontext erklärt indes nicht hinreichend, warum Bach aus seiner persönlichen Sicht jedes Konzert zu einem bestimmten Zeitpunkt auswählte und bearbeitete. Seit Forkel vor fast zwei Jahrhunderten in seiner Bach-Biographie zum ersten Mal auf Bachs Bearbeitungen einging, gibt es eine Vielzahl wissenschaftlicher Diskussionen über die Beweggründe für Bachs Konzertbearbeitungen.

Bearbeitungen sind in Bachs Kompositionen keine Seltenheit, und seine Werke enthalten zahlreiche instrumenten- und gattungsübergreifende Bearbeitungen seiner eigenen Stücke sowie die anderer Komponisten. Das Besondere an den Konzertbearbeitungen ist jedoch, dass dies das einzige Mal ist, dass Bach eine große Anzahl von Werken derselben Gattung von anderen Komponisten für dasselbe Instrument in einem relativ kurzen Zeitraum bearbeitet hat. Bachs Konzertbearbeitungen sind so einheitlich in der Gattung und so zahlreich in der Anzahl der Werke, dass sie oft als eine systematische kompositorische Arbeit angesehen werden. Es ist sogar behauptet worden, dass Bach mit diesen Bearbeitungen eine eigene Form des Konzerts für Cembalo geschaffen hat (Bach war nicht der erste, der Konzerte für Orgel solo bearbeitete), nämlich das Konzert für Cembalo solo ohne Orchesterbegleitung.⁹⁷ Andererseits fällt der Zeitpunkt dieser Gruppe von Bearbeitungen, die Bach während der Weimarer Zeit vornahm, auch mit seiner abstrakteren und entinstrumentalisierten Veränderung seines Kompositionsstils zusammen. Dies scheint auf den Einfluss der von Bach bearbeiteten Konzertwerke hinzudeuten und macht diese Reihe von Bearbeitungen umso wertvoller für die Forschung.

Andererseits kann es zu einer voreingenommenen Analyse führen, wenn man Bachs Konzertbearbeitungen für Cembalo vorschnell als Ganzes betrachtet. Wie bereits erwähnt, verteilten sich die sechzehn Konzertbearbeitungen für Cembalo auf separate Manuskriptsammlungen, bevor der Peters Verlag sie 1851 zur Veröffentlichung zusammenfasste. Selbst P 280, das systematischste Manuskript von Bachs Konzertbearbeitungen, enthält nur elf Konzerte für Cembalo und ein Orgelkonzert. Mit Ausnahme von P 280 scheint es keine Tendenz zu geben, die Werke nach einer

⁹⁷ Restout, 1969, S. 227-230.

Schulenberg, 2015, S. 94-95.

bestimmten logischen Anordnung zusammenzustellen, geschweige denn die Möglichkeit einer Sammlung nach Bachs eigenen Wünschen.

Auch fehlt es den Originalkompositionen der Konzertbearbeitungen an Einheitlichkeit. Abgesehen von den drei nicht identifizierten Originalen stammen die übrigen dreizehn Werke von drei italienischen Komponisten (oder vier, wenn man bedenkt, dass das Original zu BWV 979 immer noch kontrovers Torelli zugeschrieben wird) und zwei deutschen Komponisten, die sich in ihrem Kompositionsstil deutlich unterscheiden, sowie von Prinz Ernst, der sich auch hinsichtlich des Niveaus seines Konzertschaffens von den anderen unterscheidet. Bachs Bearbeitungen einer Reihe von Werken, die in Bezug auf Kompositionstechnik und Stil – abgesehen von der Gattung des Konzerts selbst – so uneinheitlich sind, machen es schwierig, aus der Auswahl der Originalwerke eine einheitliche Motivation für die Bearbeitungen abzuleiten.

Darüber hinaus spiegeln der Schwerpunkt und die Techniken von Bachs Bearbeitungen Heterogenität wider. Bei der Bearbeitung eines Konzerts mit nicht so komplexen Texturen nahm Bach oft Änderungen am Originalwerk vor, insbesondere bei der Bearbeitung des ersten Satzes eines dreisätzigen Konzerts. Bach fügte kontrapunktische Materialien hinzu, welche die melodischen Linien unterstützten, ergänzte Verzierungen, addierte Innenstimmen und verstärkte die Polyphonie des Werkes im Ganzen.⁹⁸ BWV 973 und BWV 980 sind exemplarische Beispiele für die erweiterte Polyphonie.⁹⁹ In anderen Werken wiederum, wie in BWV 981 und BWV 985, sind Bachs Bearbeitungen relativ originalgetreu, mit weniger Änderungen am Original. Diese Uneinheitlichkeit in der Technik und im Grad der Bearbeitung erschwert es sehr, die Motivationen von Bachs Bearbeitungen zu beurteilen.

Wenn also versucht wird, die Gründe für die Komposition von Bachs Konzertbearbeitungen zu finden, sollte man sich immer der Heterogenität bewusst sein, die in Bachs Bearbeitungen existiert. In der folgenden Diskussion soll gezeigt werden, dass die Ergebnisse der Analysen von Bachs Bearbeitungen durch Wissenschaftler aus verschiedenen Epochen von der Auswahl der Werke geprägt waren, die sie zur Analyse herangezogen hatten. Diese Selektivität führt dazu, dass die Heterogenität der Gruppe in der Analyse nicht berücksichtigt wird und die Unterschiede zwischen diesen Werken in der Diskussion heruntergespielt werden.

⁹⁸ Geiringer, 1966, S. 128.

⁹⁹ Jones, 2015, Vol. I, S. 152.

Dieses Kapitel wird mit einem Überblick über die in früheren Forschungsarbeiten vorgestellten Ideen beginnen. Weiterhin werden auf dieser Grundlage die plausibleren Beweggründe für Bachs Bearbeitung zu Cembalokonzerten erörtert und die Phasen von Bachs Bearbeitungen auf der Grundlage des pluralen Charakters solcher Beweggründe diskutiert werden.

4.1 Forschungsgeschichte zu den Beweggründen von Bachs Konzertbearbeitungen

In der Forschungsgeschichte zu den Beweggründen für Bachs Cembalobearbeitungen sind drei Argumente von großer Bedeutung: Erstens die Absicht Bachs, „von Vivaldi zu lernen“, wie Forkel, der sich als Erster mit dem Thema beschäftigte, vorschlug. Zweitens die von Spitta in seiner Bach-Biographie genannte Motivation, die „aus Interesse an instrumentenübergreifenden Bearbeitungen und an der Komposition von Cembalokonzerten“ entstand. Drittens der Auftrag von Prinz Ernst, wie es von Schulze in seiner historischen Studie dargelegt wird. Im Folgenden werden die genannten historischen Argumente erörtert und dabei versucht, ihre Plausibilität und Begrenztheit zu analysieren. Zudem wird erläutert, ob Bachs Bearbeitungen möglicherweise mehrere Beweggründe aufweisen und welche dieser Beweggründe die verschiedenen Phasen von Bachs Bearbeitungen am ehesten dominierten.

4.1.1 Forkels Argumentation

Im Jahr 1802 verwies Forkel in seiner Bach-Biographie zum ersten Mal auf Bachs Arbeit hin, Streichkonzerte für Tasteninstrumente zu bearbeiten. Forkel notiert:

„Joh. Seb. Bachs erste Versuche in der Composition waren wie alle erste Versuche mangelhaft. Ohne einigen Unterricht, durch welchen ihm ein Weg vorgezeichnet worden wäre, der ihn allmählig von Stufe zu Stufe hätte führen können, mußte er es so wie alle diejenigen, die ohne Leitung eine solche Bahn betreten, anfänglich machen, wie es werden wollte. Auf dem Instrumente auf und ab laufen oder springen, beyde Hände dabey so voll nehmen, als die fünf Finger erlauben wollen, und dieses wilde Wesen so lange fortreiben, bis irgend ein Ruhepunkt zufälliger Weise erhascht wird, sind die Künste, welche alle Anfänger mit einander gemein haben. Sie können daher auch nur Fingercomponisten seyn (oder Clavier- Husaren, wie sie Bach in seinen spätern Jahren nannte), das heißt: sie müssen sich von ihren Fingern vormachen lassen, was sie schreiben sollen, anstatt daß sie den Fingern vorschreiben müßten was sie spielen sollen. Bach blieb aber nicht lange auf diesem Wege. Er fing bald an zu fühlen, daß es mit dem ewigen Laufen und Springen nicht ausgerichtet sey, daß Ordnung, Zusammenhang und Verhältniß in die Gedanken gebracht werden müsse, und

daß man zur Erreichung solcher Zwecke irgend eine Art von Anleitung bedürfe. Als eine solche Anleitung dienten ihm die damahls neu herausgekommenen Violinconcerte von Vivaldi. Er hörte sie so häufig als vortreffliche Musikstücke rühmen, daß er dadurch auf den glücklichen Einfall kam, sie sämtlich für sein Clavier einzurichten. Er studirte die Führung der Gedanken, das Verhältniß derselben unter einander, die Abwechselungen der Modulation und mancherley andere Dinge mehr. Die Umänderung der für die Violine eingerichteten, dem Clavier aber nicht angemessenen Gedanken und Passagen, lehrte ihn auch musikalisch denken, so daß er nach vollbrachter Arbeit seine Gedanken nicht mehr von seinen Fingern zu erwarten brauchte, sondern sie schon aus eigener Fantasie nehmen konnte. So vorbereitet, bedurfte es nun nur Fleiß und ununterbrochene Uebung, um immer weiter, und endlich auf einen Punkt zu kommen, auf welchem er sich nicht nur ein Kunst-Ideal erschaffen, sondern auch hoffen konnte, es mit der Zeit zu erreichen. An dieser Uebung ließ er es nie fehlen. Er arbeitete so anhaltend, und so emsig, daß er sogar häufig die Nächte zu Hülfe nahm. Was er am Tage geschrieben hatte, lernte er in der darauf folgenden Nacht spielen. Bei allem Fleiß, den er auf seine eigene Versuche wendete, unterließ er um diese Zeit doch nie, auch die Werke des Frescobaldi, Frobergers, Kerls, Pachelbels, Fischers, Struncks, Buxtehudens, Reinkens, Bruhns, Böhms und einiger alten französischen Organisten, die alle nach damahliger Art starke Harmonisten und Fugisten waren, mit der größten Aufmerksamkeit zu studiren.“¹⁰⁰

Dieser kurze Bericht, den Forkel, der als erster Gelehrter Bachs Bearbeitungen zur Kenntnis nahm, in seiner Bach-Biographie hinterließ, wurde zum Ausgangspunkt für die Untersuchung von Bachs Konzertbearbeitungen. Der Text hat späteren Generationen von Gelehrten, die sich mit dem Thema beschäftigten, als Grundlage, Inspiration und sogar als missverstandenes Material gedient. In diesem Text spricht Forkel zwei wichtige Punkte an: Zum einen, dass Vivaldis Violinkonzerte die Vorlagen für Bachs Bearbeitungen waren, und zum anderen, dass Bachs Bearbeitungen von Vivaldis Werken dazu dienten, die Techniken des musikalischen Arbeitens zu erlernen und die Fähigkeit zu erlangen, abstrakt über Musik zu denken.

Forkels Darstellung ist durchsetzt von Spekulationen und aus heutiger Sicht mit sachlichen Fehlern. Er deutet zum Beispiel darauf hin, dass diese Bearbeitungen während Bachs erstem Dienst in Weimar (ca. 1703) und nicht, wie heute allgemein angenommen, während seines zweiten Dienstes (1708-1717) erfolgten.¹⁰¹ Forkel bezieht sich in seiner Biographie hauptsächlich auf Bachs

¹⁰⁰ Forkel, 1802, S. 23-24.

¹⁰¹ Spitta, 1899, Bd. I, Fußnote 39, S. 415.

Bearbeitungen von Vivaldis Werken, während Bach auch Violinkonzerte von mindestens vier anderen Komponisten (Torelli nicht mitgerechnet) bearbeitete. Diese Originale unterscheiden sich im Stil und Kompositionsniveau, und einige von ihnen, wie die Originale von Prinz Ernst, hätten keinen Studienwert für Bach gehabt.¹⁰² Aber diese Fehler sind kein entscheidender Grund, die Autorität von Forkels Darstellung zu ignorieren. Es ist wahrscheinlich, dass Forkels Fokus auf die benannten Gründe für Bachs Konzertbearbeitungen auf Eindrücken aus seinem Austausch mit C.P.E. Bach beruht, der selbst die Pionierarbeit seines Vaters nicht nur im Komponieren von Konzerten fortsetzte, sondern auch in der unpopulären Gattung der Cembalokonzerte ohne Orchesterbegleitung mehrere Werke hinterließ. Daher könnte Forkels Darstellung, die näher an der Quelle ist als die akribischen Schlussfolgerungen späterer Forscher, näher an der tatsächlichen Absicht von Bachs Bearbeitungen liegen.

Unser heutiger Eindruck von Forkel, einem der frühesten Autoren der Musikgeschichte, ist oft zwiespältig: Einerseits entspricht sein Werk nicht den heutigen Standards strenger Wissenschaftlichkeit. Es ist voller impressionistischer Abhandlungen, und die durch die intellektuellen Beschränkungen seiner Zeit verursachten Fehler verstärken das Misstrauen, das Gelehrte heute gegenüber seinen Ansichten empfinden. Andererseits verfügte Forkel über Quellen aus erster Hand, und er erhielt Beschreibungen und Kommentare direkt von C.P.E. und W.F. Bach (1710-1784). Dies verlieh seiner Arbeit eine Bedeutung, die von späteren Generationen nicht erreicht werden konnte.¹⁰³ Es ist eine naheliegende Gefahr, in diesen Widerspruch zu geraten, wenn wir seine Darstellung der Beziehung zwischen Bach und Vivaldi analysieren.

Bei der Lektüre von Forkels Originaltext, in dem diese Frage diskutiert wird, lässt sich leicht feststellen, dass es Forkel nicht um die kompositorischen Ergebnisse von Bachs Bearbeitungen ging, ja dass er diese Arbeit möglicherweise nicht einmal als eine formale kompositorische Arbeit von Bach betrachtete. Dies spiegelt sich auch in der Tatsache wider, dass er Bachs Klavierwerke in seinem Buch zusammenfasst, ohne spezifische Informationen über diese Reihe von Werken zu erwähnen. Die einzige Bach-Vivaldi-Bearbeitung, die erwähnt wird, ist BWV 1065. Forkel war sich jedoch zum Zeitpunkt der Niederschrift noch nicht bewusst, dass das Werk eine Bearbeitung von Vivaldis Konzert RV 580 ist, und hielt es stattdessen für ein Originalwerk von Bach. Forkel bespricht die Möglichkeit, Bach habe, nachdem er vom Ruhm des Vivaldi-Konzerts erfahren hatte,

¹⁰² Schulenberg, 2006, S. 118.

¹⁰³ Breig, 1997, S. 164.

Vivaldis Konzertwerke ausfindig gemacht. Indem er sie in Klaviermusik umsetzte, habe er gelernt, wie man Musik abstrakt denken und konstruieren könne. Dies würde logischerweise erklären, warum Forkel andere Komponisten nicht erwähnt, da sein Anliegen und das Thema, das den Kontext von Kapitel V seiner Biographie widerspiegelt, der Prozess von Bachs „Lernen“ und nicht sein „Bearbeiten“ ist.

4.1.1.1 Kontext von Forkels „Lernzweck-Argument“

Hatte Forkel Kenntnis von Bachs Arbeit an Konzertbearbeitungen außerhalb von Vivaldis Werken, und betrachtete er auch diese Bearbeitungen als Teil von Bachs Lernprozess? Aus Forkels Bach-Biographie geht hervor, dass er keine umfassende Kenntnis von Bachs Bearbeitungen besaß und dass er dem musikalischen Inhalt der Bearbeitungen selbst keine große Bedeutung beimaß. Forkels Darstellung erweckt unweigerlich den Eindruck, dass es ihm nicht um die Bearbeitungstechnik Bachs an sich ging und er auch nicht vorhatte, die Werke zu analysieren, wie es Spitta, Waldersee und Schering später taten, und dass er sie vielleicht sogar gar nicht kannte, sondern sich stattdessen auf den Zweck und die Bedeutung von Bachs Bearbeitungen konzentrierte. Auch deshalb stammen seine Ansichten möglicherweise nicht aus seiner eigenen persönlichen Analyse der Werke, sondern aus direkten Zitaten aus den Erzählungen anderer (höchstwahrscheinlich C.P.E. Bach), die er heranzog, um die „Tatsache“ von Bachs Bearbeitungen zu dokumentieren.

Seit dem neunzehnten Jahrhundert wurde die „Bearbeitung“ nicht mehr als ein originelles musikalisches Werk angesehen, sondern eher als ein Werk der Nachahmung und des Lernens – von Komponisten, denen es an Talent mangelt. Es war möglicherweise diese Perspektive, die Forkel beeinflusste, Bachs Bearbeitungen nicht als eigenständige kompositorische Arbeiten zu sehen. Forkels Darstellung ordnet Bachs Bearbeitungen daher anders ein, als wir es heute tun würden: Forkels Fokus liegt nicht so sehr auf den Bearbeitungen selbst, sondern auf der Verbindung zwischen Bach und Vivaldi in Bezug auf Kompositionstechnik und musikalisches Denken. Forkel beschreibt die Bedeutung dieser Bearbeitungen von Bachs Werk also nicht so, als ob Bach das Komponieren des Konzerts beherrschen würde, sondern als ob er durch den Umgang mit Vivaldis stilistisch neuen Werken lernen würde, sich von seiner Abhängigkeit vom instrumentalen Charakter seiner Kompositionen zu befreien und abstrakt über Musik nachzudenken, anstatt mit seinen spielenden Fingern zu komponieren.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Forkel, 1802, S. 24.

Betrachten wir, welche Bearbeitungen Forkel überhaupt berücksichtigt hat. Die Aufzeichnungen deuten darauf hin, dass Forkel einst Handschriften von BWV 972a, BWV 973 und BWV 980 besaß, ebenso eine Bearbeitung von Prinz Ernsts stark an Vivaldi erinnerndem BWV 592a sowie eine Abschrift von BWV 986 in einem deutlich italienischen Stil, dessen ursprünglicher Komponist noch nicht identifiziert werden konnte.¹⁰⁵ Forkel lernte vielleicht nicht Bachs Bearbeitungen nach Werken von A. Marcello, B. Marcello und Telemann kennen. Da er nicht mit den Violinkonzerten von Prinz Ernst in Berührung kam, war er auch nicht in der Lage, die Cembalobearbeitungen nach den Vorlagen von Prinz Ernst und die Orgelbearbeitungen Bachs zu identifizieren. Forkel bezeichnete diese Werke als Konzerte für das „Cembalo“, so dass er davon ausgegangen sein muss, dass sie alle für Cembalo komponiert wurden.

Forkels Aufmerksamkeit für diese Cembalobearbeitungen ist ungewöhnlich. Im neunzehnten Jahrhundert schätzten viele Musiker, die Bachs Werk liebten, seine Orgelwerke mehr als seine Cembalowerke. Liszt ist ein gutes Beispiel dafür. Diese Tendenz spiegelt sich auch in den Bearbeitungen von Liszt wider. Robert Schumann (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897) und Ferruccio Busoni (1866-1924) wussten alle etwas über die brillanteren Bearbeitungen von Bachs Orgelkonzerten für Organisten – Brahms hinterließ sogar Manuskripte, in denen er diese Werke niederschrieb und analysierte – aber all diese erwähnten nie die Cembalobearbeitungen und wussten vermutlich nichts darüber.¹⁰⁶ Forkels Auseinandersetzung mit Bachs Cembalobearbeitungen veranlasste spätere Gelehrte, über den Einfluss romantischer Strömungen hinauszugehen und sich auf den Stellenwert zu konzentrieren, den Cembalobearbeitungen in Bachs Kompositionsgeschichte einnahmen, und in der nächsten Epoche die Möglichkeit zu schaffen, diese Werke öffentlich aufzuführen und aufzunehmen.

4.1.1.2 Auswirkungen und Grenzen von Forkels Argumentation

Forkel betonte vielleicht aus seiner Wertschätzung für Bachs gesamten kompositorischen Werdegang den Einfluss von Vivaldi auf Bachs Bearbeitungen. Diese entscheidende, aber zweideutige Erzählung schuf Missverständnisse für nachfolgende Verleger und Forscher. Einer der größten Irrtümer war Forkels Ansicht – oder zumindest der Eindruck, den er bei zukünftigen Generationen hinterließ –, dass Vivaldis Werk das einzige Material sei, das Bach bearbeiten und von

¹⁰⁵ Siehe https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00005135
https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00005136

¹⁰⁶ Stinson, 2010, S. 128-129, S. 142-147.

dem er lernen könne. Als 1851 der Leipziger Verleger C.F. Peters die erste Ausgabe von Bachs sechzehn Cembalobearbeitungen (BWV 972-BWV 987) herausgab, konnten weder Siegfried Wilhelm Dehn (1799-1858) noch Ferdinand August Roitzsch die Quelle eines der Werke angeben. Sie wurden jedoch zweifellos von Forkels Schriften und den Informationen auf den Titelblättern von P 280 der Manuskripte beeinflusst, die Originale all dieser Stücke Vivaldi zuzuschreiben. Dehn schreibt in seinem Vorwort:

„Die Originalwerke des Vivaldi gehören längst zu den musikalischen Seltenheiten [...] und deshalb möchte es gegenwärtig Schwierigkeiten haben, mit Bestimmtheit nachweisen zu wollen, aus welchem Opus seiner uns grösstenteils nur dem Titel nach bekannten Instrumentalwerke, J.S. Bach eine Auswahl für die vorliegenden Bearbeitungen getroffen hat.“¹⁰⁷

Es ist offensichtlich, dass in Dehns Konzeption die Schwierigkeit bei der Identifizierung des Originals nicht in der Notwendigkeit liegt, den Komponisten zu identifizieren, zu dem das Originalwerk gehört, sondern einfach in der Identifizierung eines Gegenstücks aus den damals seltenen Vivaldi-Werken.

Dehns Ausgaben waren so einflussreich, dass Ernst Naumann, als die Bach-Gesellschaft 1894 Bachs Bearbeitungen der Solokonzerte herausgab, noch alle siebzehn Cembalobearbeitungen und die vier Orgelbearbeitungen Vivaldi zuordnete¹⁰⁸ und als Bearbeitungen nach den Vorlagen von Vivaldi kennzeichnete. Obwohl Spitta schon früher darauf hingewiesen hatte, dass nur sechs Konzerte unter BWV 972-BWV 987 als Bearbeitungen nach Vivaldis Vorlagen identifiziert werden können, blieb Ernst Naumann bei der Herausgabe der Bach-Gesellschaft-Ausgaben für diese Bearbeitungen unerschütterlich bei der Behauptung, dass alle auf Vivaldis Vorlagen beruhen. Diese Auffassung war offenbar ein direktes Zitat aus einer früheren Veröffentlichung von Dehn und Roitzsch. Ein wichtiger Grund dafür ist, dass das Wissen über Vivaldi im neunzehnten Jahrhundert auf einige wenige Violinkonzerte beschränkt war und eingehende Studien über den Komponisten so begrenzt waren, dass eine systematische Beschäftigung mit Vivaldi eher mit dem Studium von Bachs Werk als Bearbeitung von Vivaldis Werken begann.

Dehns Veröffentlichung von Bachs Cembalobearbeitungen aus dem Jahr 1851, die auf den Manuskriptsätzen P 280 und P 804 basierte, war die erste in der die darin enthaltenen

¹⁰⁷ Heller, 1991, S. 8.

¹⁰⁸ BWV 596 galt noch als von Bachs Sohn W.F. Bach und wurde nicht zu Bachs Bearbeitungen gezählt.

Cembalobearbeitungen gesammelt wurden. BWV 592, das als „à 2 Clav. et Ped.“ komponiert bezeichnet wurde, eingezwängt zwischen BWV 980 und BWV 981 in P 280, wurde ausgeschlossen. Dehns editorische Herangehensweise vertiefte den Eindruck, dass diese sechzehn Cembalobearbeitungen Bachs ein natürliches Ganzes seien. Nach diesem Kriterium wurden spätere Ausgaben von Bachs Konzertbearbeitungen gestaltet: die sechzehn Cembalokonzerte (BWV 972-BWV 987) und die fünf Orgelkonzerte (BWV 592-BWV 596), die als zwei Werkgruppen veröffentlicht wurden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Vorstellung, Bach habe durch den Prozess der Bearbeitung von Vivaldis Werken ein fortgeschritteneres musikalisches Verständnis erreicht, wie Forkel anmerkt, möglicherweise auf Informationen aus erster Hand beruht, die er durch seine Interaktionen mit Bach nahestehenden Personen gewonnen hat. Forkel stützt seine Darstellung nicht auf eine Analyse der Werke und sie spiegelt auch nicht sein Interesse an den Werken selbst wider. Andererseits hatte er Zugang zu Bachs Konzertbearbeitungen für Cembalo und hat diese gesammelt, weshalb es wahrscheinlich ist, dass seine Darstellung auf die Cembalobearbeitungen ausgerichtet ist. Obwohl Forkel nur Vivaldi als alleinigen Autor für die Vorlagen angab, ist es auch gut möglich, dass er nur einen kleinen Teil dieser Bearbeitungen im Manuskript kannte. Es ist daher unangemessen, Forkels Argument des „Lernzwecks“ auf die Teile der Bearbeitungen anzuwenden, die ihm nicht zugänglich waren. Umgekehrt ist Forkels Betonung des Einflusses von Vivaldis Werk auf Bach wahrscheinlich nur gerechtfertigt, wenn es darum geht, die Beweggründe für einige der Bearbeitungen zu beschreiben, denen Forkel begegnet war.

Forkel sieht Bachs Bearbeitungen von Vivaldis Werken ausdrücklich als „Lernprozess“. Er schreibt, dass Bach von Vivaldis hochgelobtem Violinkonzert gehört habe und Vivaldis Fähigkeiten in der „Führung der Gedanken, das Verhältniß derselben unter einander, die Abwechslungen der Modulation und mancherley andere Dingen mehr [...]“¹⁰⁹ studiere, indem er es für das Klavier bearbeite. Diesem Gedankengang folgend, geht Forkel noch weiter und argumentiert, dass Bach mit der Bearbeitung seiner Violinkonzerte für Tasteninstrumente mit seiner Tendenz zum „instrumentalen Denken“ breche und damit einen Weg des Komponierens einschläge, der eher auf rationalem Denken als auf Aufführungsgewohnheiten beruhe.

Diese Schlussfolgerung mag auf einen Teil von Bachs Werk zutreffen, der auf Bearbeitungen von Vivaldis Werken zurückgeht, aber sie reicht keineswegs aus, um die Beweggründe aller siebzehn

¹⁰⁹ Forkel / Terry, 1920, S. 71.

Cembalokonzerte zusammenzufassen. Denn die Vorlagen für die sechzehn Cembalokonzerte von BWV 972-BWV 987 sind trotz ihrer Einheit in der Gattung als Konzerte in Bezug auf ihren musikalischen Stil, ihre strukturellen Merkmale und ihr Kompositionsniveau sehr heterogen. Heutzutage ist bekannt, dass Bach auch Konzerte des jungen Prinzen Ernst bearbeitete, und es ist ziemlich unwahrscheinlich, dass Bach das Werk seines Schülers zu Lernzwecken bearbeitete. Da Bach auch Werke deutscher Komponisten bearbeitete, kann diese Reihe von Bearbeitungen nicht als eine Studie des italienischen Stils gesehen werden, sondern möglicherweise als eine Integration mehrerer Kompositionen, die aus verschiedenen Bearbeitungsgründen resultierten.

Wenn wir davon ausgehen, dass diese Reihe von Bachs Bearbeitungen während seiner Amtszeit in Weimar (1708-1717) entstanden ist, dann werden wir bei der Betrachtung seiner Tasteninstrument- und Kantatenkompositionen aus demselben Zeitraum feststellen, dass Bach bereits ein geschickter Kontrapunktkomponist war, bevor er diese Werke bearbeitete, und dass er eine gewisse Kenntnis der Ritornell-Struktur und der Konzertform beherrschte, was an anderen Werken verschiedener Gattungen zu erkennen ist (wie BWV 564, BWV 916, BWV 106).¹¹⁰ Dennoch ist der Einfluss Vivaldis nicht zu übersehen. Die dreisätzigige Konzertform, die Vivaldi nutzte, sowie seine gesangliche Technik beim Komponieren langsamer Sätze, hatten einen großen Einfluss auf Bach.¹¹¹ Die Begegnung mit der neuen Gattung des Violinkonzerts und die Praxis instrumentenübergreifender Bearbeitungen veranlassten Bach, sich von den Grenzen des Tasteninstruments zu befreien und Musik zu komponieren, die weniger auf der Virtuosität des Instruments (insbesondere der Orgel) als vielmehr auf der Gestaltung der Struktur beruht.¹¹²

Aber was genau war es, das Bach von Vivaldi lernte? Eine der naheliegendsten Ideen ist, dass Bach durch seine Auseinandersetzung mit dem Violinkonzert begann, diese neue Gattung des „Konzerts“ zu komponieren, die er selbst nie zuvor komponiert hatte, insbesondere das Cembalokonzert, eine Gattung, in der sich noch kein Komponist versucht hatte. Tatsächlich war Bach einer der ersten Komponisten, der das Cembalo zu einem Soloinstrument in der Gattung des Konzerts erhob, und er war einer der wenigen, die in allen Kategorien des Cembalokonzerts

¹¹⁰ Butler, 2011, S. 19-21.

¹¹¹ Schweitzer, 1976, S. 171.

¹¹² Wolff, 1991, S. 83.

Wolff, 2001, S. 173-174.

komponierten.¹¹³ Man könnte sogar behaupten, dass seine Kompositionen die Gattungskategorisierung für das Tasteninstrumentenkonzert prägten.¹¹⁴

Bachs eigene Kompositionen von Cembalokonzerten knüpften jedoch nicht direkt an seine Cembalobearbeitungen an, sondern entstanden fast fünfzehn Jahre später in seiner Leipziger Zeit. Tatsächlich ist es zwar möglich, dass Bach während seiner Weimarer Zeit einige Konzerte komponierte,¹¹⁵ aber keines dieser Werke ist erhalten geblieben, so dass über seine Konzertkomposition in Weimar nur Spekulationen angestellt werden können. Erst in der Köthener Zeit begann er, die bis heute erhaltenen Konzerte zu komponieren, allen voran die Brandenburgischen Konzerte.

Nach der Diskussion von Bachs Arbeit an Bearbeitungen anderer Komponisten geht Forkel nicht auf Bachs Orchesterkonzerte ein, sondern erörtert die Bedeutung, die Bach dem Ausdruckscharakter der Musik beimaß. Demnach scheint Forkel die Ansicht zu teilen, dass sich Bachs „Lernen“ auf abstraktere und allgemeinere Gedanken und Techniken des Komponierens konzentrierte und nicht auf das Komponieren für eine bestimmte Instrumentenart oder Gattung.

Kann man daraus ableiten, dass Bachs Bearbeitungen dieser Cembalowerke, wenn sie denn studienmotiviert waren, nicht zumindest damals schon vorbereitende Studien für die Komposition seiner eigenen Konzerte waren? Nach der Übertragung auf Tasteninstrumenten und dem Studium der Violinkonzerte seiner Zeitgenossen (vorwiegend im italienischen Stil) wandte Bach sich in der späten Weimarer Zeit (1714-1717) nicht sofort der Konzertkomposition zu, sondern komponierte weiter für Tasteninstrumente. Die Werke für Cembalo nahm innerhalb seines Gesamtwerkes zu und löste allmählich die Vorherrschaft der Orgelwerke ab.

Wenn wir Bachs Cembalobearbeitungen von Streichkonzerten als Studie eines neuen Typs von Solo-Cembalowerken unter dem Gesichtspunkt der Gattung des Instruments betrachten und nicht nur als Fortsetzung der vivaldischen Gattung des Orchesterkonzerts in Bachs eigenen Kompositionen, dann könnten seine Studien und Forschungen darauf gerichtet sein, wie er innovativ auf den zwei Manualen des Cembalos komponieren kann. Die Innovation liegt darin, wie die Effekte des Orchesterkonzerts auf dem Cembalo dargestellt werden. Es gibt keinen Vorläufer für

¹¹³ Schulenberg, 2015, S. 94-95.

Vgl. Kapitel 3.3 dieser Dissertation.

¹¹⁴ Vgl. Kapitel 3.2 dieser Dissertation.

¹¹⁵ Jones, 2015, Vol. I, S. 141.

diese Art von Komposition, weder in Bezug auf die Aufführungseffekte noch auf die kompositorische Struktur des Konzerts. Dies wird erreicht, indem die Techniken und Merkmale des Konzerts auf andere Gattungen und Instrumente übertragen werden.

Der größte Einfluss der Gattung des Streichkonzerts auf Bach ist möglicherweise der inhärente Kontrast (Antithese), der diesen Werken eigen ist, einschließlich des Kontrasts zwischen Tutti und Solo, Ritornell und Episode, harmonischer Stabilität und Modulation sowie klar umrissenen Themen und flexiblen Figurationen.¹¹⁶ Christoph Wolff bemerkt diesen Wendepunkt in Bezug auf Bachs Wandel im Kompositionsstil, der während seiner Weimarer Zeit stattfand. Wolff versucht, zu dem von Forkel vorgeschlagenen Paradigma von „Ordnung, Zusammenhang und Verhältnis“ zurückzukehren. Anhand der Bearbeitung von BWV 978 und dessen Ritornell-Struktur weist er darauf hin, dass das von Bach geschulte „musikalische Denken“ mehr auf abstrakte Konzeption als auf das Erlernen von Kompositionstechniken ausgerichtet sei.¹¹⁷ Wenn Bachs Lerninteresse auf diese Aspekte gerichtet war, dann ging es ihm nicht nur um eine bestimmte musikalische Gattung oder um das Komponieren für einen bestimmten Instrumententyp, sondern um eine neue Art des Komponierens, die auf einer instrumentenübergreifenden kompositorischen Denkweise beruht. Wie C.P.E. Bach hervorhebt, wurden viele von Bachs Werken „alle ohne Berücksichtigung eines bestimmten Instruments komponiert und erst später auf einem bestimmten Instrument ausprobiert“.¹¹⁸ Der instrumentenübergreifende Charakter von Bachs Kompositionen, für den er bekannt geworden ist, begann wahrscheinlich in der Zeit, als Bach das Orchesterkonzert bearbeitete.

Ein weiteres Problem liegt in der Tatsache begründet, dass diese Bearbeitungen Bachs bis heute erhalten geblieben sind. Hätte Bach sie nur für Studienzwecke vorgesehen, gäbe es keinen Grund, diese „Übungen“ bewusst zu erhalten und zu sammeln. Doch die Erhaltung dieser Werke beweist, dass sie eindeutig einen Wert über das „Lernen“ hinaus hatten. Könnten sie für Konzertaufführungen gedacht gewesen sein, als Material für seinen Unterricht verwendet worden sein, oder betrachtete Bach diese Bearbeitungen als Teil seiner eigenen offiziellen Werke und nicht nur als kompositorische Übungen? Es ist möglich, dass verschiedene Kompositionszwecke mit verschiedenen Kompositionsmerkmalen und -stilen korrespondieren. Eine Definition des

¹¹⁶ Breig, 1997, S. 165.

¹¹⁷ Wolff, 1991, S. 72-83.

¹¹⁸ Wolff, 2001, S. 174.

kompositorischen Beweggrundes auf der Grundlage einer Werkanalyse kann entscheidende Hinweise für die Einordnung der Werkreihe BWV 972-BWV 987 geben, die keine Homogenität aufweist. Mit anderen Worten: Eine Analyse der verschiedenen Beweggründe von Bachs Bearbeitungen wird eine Kategorisierung seiner Konzertbearbeitungen erleichtern und eine musikwissenschaftliche Anleitung für die Aufführungspraxis dieser Werke bieten.

4.1.2 Bachs Interesse an instrumentenübergreifenden Bearbeitungen und dem Komponieren von Cembalokonzerten

In der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts wurden Bachs Bearbeitungen von Vivaldis Werken von der Musikwissenschaft zunehmend beachtet und untersucht. Im Gegensatz zu Forkel, der sich ausschließlich auf die historischen Fakten von Bachs Bearbeitungen konzentrierte und ihm ein Lernmotiv unterstellte, betonten einige Wissenschaftler, die sich mehr auf die Werke selbst konzentrierten, dass Bachs Bearbeitungen das Niveau von Vivaldis Werken „anhoben“. Wilhelm Joseph von Wasielewski (1822-1896) argumentierte beispielsweise in seinem Buch von 1869, dass Bachs Bearbeitungen Vivaldis „dürren, leblosen Skelett“ von Vorlagen bereicherten,¹¹⁹ im Gegensatz zu Forkels Auffassung, dass Bach von Vivaldi lernte. Obwohl Julius Rühlmann zur gleichen Zeit Vivaldi positiver beurteilte als Wasielewski und eine eingehende Analyse von Vivaldis Kompositionen lieferte, sah auch er Bachs Konzertbearbeitungen als stilistisch zutiefst unabhängig von Vivaldis Werken an und bildete damit einen Gegenpunkt zu Forkels Ansicht.¹²⁰ Das hohe Ansehen von Bachs Bearbeitungen und die relative Geringschätzung von Vivaldi sind einerseits durch den seit der „Bach-Renaissance“ entstandenen Bach-Kult motiviert und andererseits durch die Aufmerksamkeit für die Werke und nicht für die historischen Fakten von Bachs Bearbeitungen bedingt. Darüber hinaus wurde diese Ansicht auch durch die geringere Wertschätzung für Vivaldi im neunzehnten Jahrhundert beeinflusst.

Wenn Albert Schweitzer in seiner Bach-Biografie die künstlerische Laufbahn Bachs erörtert und auf seine Bearbeitung der Orchesterkonzerte seiner Zeit für Orgel und Cembalo solo hinweist,¹²¹ stößt er unweigerlich auf einen Widerspruch: Warum sollte jemand, der so unermüdlich schöpferisch ist wie Bach, die Werke seiner Zeitgenossen, die nicht den gleichen Standard hatten wie seine und sogar die „mittelmäßigen“ Konzerte des Prinzen Ernst bearbeiten?

¹¹⁹ Heller, 1991, S. 12.

¹²⁰ Ebd. S. 11-12.

¹²¹ Schweitzer, 1976, S. 167-168.

Die Frage selbst mag von Schweitzers vorgefassten Vorstellungen von Bearbeitungstätigkeit herrühren, die im neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert verbreitet waren. Damals war die Meinung vorherrschend, dass nur Werke bearbeitet und verbreitet werden sollten, deren ursprüngliche Techniken bereits einen hohen Entwicklungsstand aufwiesen.¹²² Um diesen „Widerspruch“ aufzulösen, zitiert Schweitzer die Beschreibungen der Spielgewohnheiten von Bachs Zeitgenossen und stellt fest, dass Bach nicht nur ein begnadeter Improvisator war, sondern auch gerne „minderwertige“ Werke als Einführung in sein Spiel und zur Entwicklung seiner Ideen nutzte. Diese Werke dienten ihm gewissermaßen als musikalisches „Aufwärmen“, um zu seinen eigenen, besseren Ideen zu gelangen.¹²³ Auf diese Weise interpretierte Schweitzer Bachs Bearbeitungsschritt des Konzerts als eine Art „Interesse“, und diese nach Schweitzers Ansicht mittelmäßigen Werke waren lediglich der Funke, der Bachs schöpferische Inspiration entzündete. Die Übertragung der Streichinstrumente auf die Tasteninstrumente stellte eine weitere Form von Bachs Kreativität dar. Dabei erkennt Schweitzer auch an, dass Bach durch den Bearbeitungsprozess, vor allem durch die Werke Vivaldis, beeinflusst wurde und es ihm gelang, das Werk zu strukturieren, es klar auszudrücken und den gesanglichen Charakter der Musik zu formen.¹²⁴

Diese fast hundert Jahre alten Ansichten vereinfachten nicht nur die Arbeit von Bachs Bearbeitungen zu sehr, sondern wurden auch von einer zeitgenössischen Sichtweise begleitet, in der die Originalität des Komponisten als wichtiger Indikator für sein Talent angesehen wurde, während die Bearbeitung und Nachahmung als Antithese zu diesem Talent angesehen wurde. Aus dieser Perspektive stehen Bachs Bearbeitungen, insbesondere solche von Werken anderer, in einem scheinbar unvereinbaren Widerspruch zu seiner bekannten Kreativität, so dass Schweitzer sie auf Umwegen rechtfertigen musste, indem er den Vorgang der Bearbeitung als kreative musikalische Tätigkeit darstellte.

Im neunzehnten Jahrhundert galt es als schwierig, die instrumentale Übertragung von Werken anderer Komponisten als eine Arbeit mit originärer Bedeutung zu betrachten. Zudem fiel es Musikern schwer, solche Bearbeitungen als Werke anzuerkennen, die die schöpferische Inspiration und das kreative Können des Komponisten zum Ausdruck bringen könnten. Diese Denkrichtung hatte einen starken Einfluss auf Forkels und Schweitzers Sicht auf Bachs Bearbeitungen. Einer der

¹²² Spiro, 1904, S. 680-682.

da Motta, 1904, S. 678-680.

¹²³ Wolff, 1999, S. 333-334.

¹²⁴ Schweitzer, 1976, S. 165-169.

ersten, der Bachs Kreativität bei seinen Bearbeitungen feststellte, war Philip Spitta, der auch als einer der ersten Gelehrten war, der Bachs Bearbeitungen der Werke selbst analysierte. In seiner einflussreichen Bach-Biographie konnte Spitta, im Gegensatz zu Forkels rein historischer Darstellung und der Vernachlässigung der Werke selbst, sechs der originalen Vivaldi-Werke identifizieren, die Bach für seine Bearbeitungen als Grundlagen heranzog. Er konnte auf diese Weise eine genauere Analyse seiner kompositorischen Mittel durch den Vergleich der Originale mit Bachs Bearbeitungen ermöglichen.¹²⁵

Ausgehend von Vivaldis Original RV 299,¹²⁶ das ihm damals zur Verfügung stand, geht Spitta näher auf Bachs Bearbeitungstechnik ein und verwendet BWV 973 als Beispiel für die Analyse. Er weist darauf hin, dass Bach sich nicht damit begnügte, nur ein guter Schüler zu sein. Bach übertrug die verschiedenen Stimmen des Vivaldi-Konzerts nicht einfach auf ein zweimanualiges Instrument, sondern schuf es auf der Grundlage der abstrakten Gedanken des Vivaldi-Konzerts auf dem Tasteninstrument neu. Wie in mehreren der Cembalobearbeitungen zu sehen ist, füllen Bachs Bearbeitungen die Bass- und Innenstimmen auf und fügen mehr Kontrapunktmaterial hinzu, um die Solostimmen in den Episode-Passagen zu unterstützen. In den Orgelbearbeitungen sind Bachs Eingriffe noch umfangreicher. Spitta behauptet, dass dies das Werk eines reifen Komponisten sei, und argumentiert, dass Bach von Vivaldi im polyphonen Bereich nicht viel zu lernen gehabt hätte.¹²⁷ Spitta weist darauf hin, dass Forkel den Zeitpunkt der Komposition von Bachs Bearbeitungen zu früh ansetze. Spitta ist der Meinung, dass Forkels Beurteilung auf diese fehlerhafte Datierung zurückzuführen sei, nach der Forkel verallgemeinert, dass Bach einen solchen Lernprozess benötigen würde – ohne zu erkennen, dass Bach zur Zeit der Konzertbearbeitungen bereits ein ziemlich versierter Komponist für Tasteninstrumente gewesen sei.¹²⁸

Eine sehr entscheidende Botschaft in Spittas Diskussion liegt in seiner Erkenntnis, dass dieser Prozess der Bearbeitung durch Bach eher aktiv als passiv sei, dass er Vivaldis Werk also nicht in einer kopierten Bearbeitung nachspiele, sondern es vielmehr von oben herab untersuche und analysiere, seine strukturellen und melodischen Elemente herausdestilliere und sie dann mit seiner einzigartigen Kreativität auf dem Tasteninstrument rekonstruiere. Dieser Prozess der Bearbeitung

¹²⁵ Spitta, 1899, Bd. I, S. 412.

¹²⁶ Heller, 1991, S. 9.

¹²⁷ Spitta, 1899, Bd. I, S. 412-417.

¹²⁸ Spitta, 1899, Bd. III, S. 150.

stellt hohe Anforderungen an die Vorstellungskraft und die Fähigkeit des Komponisten, die Musik zu analysieren – weit mehr, als Forkel es sich für einen unerfahrenen Tastenkomponisten vorgestellt hätte.

Wenn wir Bachs Bearbeitungen als Kompositionen ernst nehmen, dann sind BWV 972-BWV 987 nicht als eine Art „Übung“ zu verstehen, sondern als eine gattungsspezifische Kategorie von Werken, die Bach bewusst erhalten wollte.¹²⁹ Diese Gattung, d. h. Werke für Solo-Cembalo mit einer Konzertstruktur für die Besetzung mit Orchester, taucht in der nächsten Reihe der von Bach komponierten Klavierwerke auf, vor allem in einigen der Präludien aus dem *Wohltemperierten Klavier* und, noch offensichtlicher in den Präludien der *Englischen Suiten* 2-5, die die Form des ersten Satzes des Concerto Allegro besitzen.¹³⁰ Letzteres ist strukturell so eng mit dem Orchesterkonzert verwandt, dass einige Gelehrte die Meinung vertreten haben, die *Englischen Suiten* hätten in der späten Weimarer Zeit begonnen sein können, als Bach seine Konzertbearbeitungen vollendete, und sie seien direkt von diesem Bearbeitungswerk beeinflusst worden. Diese Hypothese ist allerdings eher umstritten.¹³¹ Die wichtigste Komposition in dieser Form ist jedoch das bereits mehrfach erwähnte *Italienische Konzert* BWV 971: Fast zwanzig Jahre später kehrte Bach zur Gattung des Solokonzerts ohne Orchester zurück, dieses Mal jedoch ohne Bearbeitungen durchzuführen, sondern um stattdessen ein Werk für Solo-Cembalo zu schaffen, welches klanglich effektiv, für Tasteninstrumente geeignet¹³² und ideal für die Aufführung ist.¹³³ Dies spiegelt sicherlich Bachs Vertrauen und seine Zustimmung zur Gattung der Cembalokonzerte ohne Orchesterbegleitung wider. Darüber hinaus ist dieses Werk eines der erfolgreichsten Werke Bachs, das die Grenzen der Aufführung auf dem Cembalo auslotet.

Ab der Weimarer Zeit begann Bach, ausgiebig mit der Komposition solistischer Instrumentalmusik zu arbeiten. Er begnügte sich nicht mehr damit, nur für die Orgel zu komponieren, sondern begann, Instrumentalwerke für Cembalo, Violine und Cello zu schaffen, wobei ein besonderer Schwerpunkt auf der Komposition komplexer Werke ohne Orchesterbegleitung lag. Die repräsentativsten davon sind die *Partiten und Suiten* BWV 1001-BWV 1006 *für Violine* und die *Suiten* BWV 1007-BWV

¹²⁹ Schulenberg, 2015, S. 95.

¹³⁰ Geiringer, 1966, S. 286.

¹³¹ Dürr, 1985, S. 55.

¹³² Geiringer, 1954, S. 276-277.

¹³³ Restout, 1969, S. 227-230.

1012 für *Violoncello*, die während Bachs Amtszeit in Köthen entstanden. Bei der Komposition dieser Werke ging es Bach nicht darum, extravagante Aufführungseffekte herauszufordern, sondern die Grenzen der Leistungsfähigkeit zu testen, die diese Instrumente unter unbegleiteten solistischen Bedingungen tatsächlich haben könnten.¹³⁴ Bachs Interesse von unbegleiteten Instrumentalwerken in dieser Periode steht im Einklang mit einer gewissen ultimativen Bestrebung in seiner kreativen Laufbahn; Bach suchte nicht nach der Maximierung musikalischer Effekte oder der Verwendung von Musik als Medium für literarischen Ausdruck, sondern wollte vielmehr die Gesetzmäßigkeiten der Musik selbst erkunden.¹³⁵

Wie bereits erwähnt, hatte Bach während seiner gesamten kompositorischen Laufbahn ein anhaltendes Interesse an Solo-Cembalokonzerten ohne Orchesterbegleitung. Ähnlich wie beim Komponieren für Violine und Cello ohne Begleitung entwickelte Bach wahrscheinlich ein Interesse daran, komplexe Werke für das Cembalo zu komponieren – wodurch die Textur noch vielschichtiger wurde. Dies geschah, indem er das Violinkonzert auf dem Cembalo vortrug. Für Bach war dies ein musikalisches Experiment, um in seinen Kompositionen die Grenzen der Ausdruckskraft des Soloinstruments zu erweitern und auszutesten.¹³⁶

Bach begann in der Weimarer Zeit mit der Komposition von Solo-Cembalowerken und hatte vor der Bearbeitung des Violinkonzerts eine Reihe von Toccaten fertiggestellt. Diese Werke enthalten zwar einen hohen Grad an kontrapunktischer Arbeit und spiegeln Bachs bereits gut entwickeltes Verständnis für die Konzertstruktur wider, sind aber dennoch vor allem eine Erweiterung von Bachs Orgelkompositionen. Als Bach sich von der orgelorientierten Kompositionsrichtung und der Beschränkung des zarten „Stylus Fantastique“ der norddeutschen Schule lösen wollte, konfrontierte ihn die Begegnung mit den italienischen Konzerten nicht nur mit neuartigen musikalischen Elementen. Sie stellte auch seine Kompositionsversuche für Cembalo solo vor unerwartete neue Herausforderungen. Die Bearbeitung für das Cembalo stellt andere, wenn nicht sogar schwerer zu bewältigende Aufgaben dar, als die Bearbeitung für die Orgel. Dies nicht nur, weil Bach damals mehr kompositorische Erfahrung auf der Orgel als auf dem Cembalo hatte, sondern auch wegen verschiedener Eigenschaften des Instruments selbst – der geringeren Anzahl von Stimmen, die gleichzeitig gespielt werden können, weil das Cembalo keine Fußastatur hat, der geringeren

¹³⁴ Wolff, 2020, S. 86.

¹³⁵ Geck / Mann, 2004, S. 40-41.

¹³⁶ Wolff, 2020, S. 86.

Bandbreite von Klangfarbevariationen auf dem Cembalo im Vergleich zur Orgel und der Schwierigkeit, auf dem Cembalo als Zupfinstrument lange Töne zu spielen.

Angesichts dieser offensichtlichen Einschränkungen war das Cembalo eine eher ungünstige Wahl als Tasteninstrument für Konzertbearbeitungen, und es ist unwahrscheinlich, dass Bach diese Nachteile nicht kannte. Umgekehrt waren es diese Einschränkungen, die Bach dazu brachten, die Bearbeitung des Violinkonzerts für das Cembalo als herausfordernde Aufgabe zu sehen. So wurde er der erste und erfolgreichste Komponist, der ein Werk der Gattung Konzert auf einem Solo-Cembalo ohne Orchesterbegleitung komponierte.

Forkel hatte bereits festgestellt, dass Bach nicht nur tagsüber die Bearbeitungen der Violinkonzerte komponierte, sondern diese auch nachts weiter spielte. Das Instrument, das Bach zu Hause spielte, konnte nicht die Orgel, sondern nur das Cembalo gewesen sein,¹³⁷ so dass es naheliegend anzunehmen, dass das, was Forkel beschreibt, der Prozess von Bachs Cembalobearbeitungen ist. Der Grund für Bachs wiederholte Aufführungen sind gerade die vielen Experimente, mit denen er die Grenzen der Leistungsfähigkeit des Instruments, die Auswirkungen der Bearbeitung erprobte. Dies kann keine Arbeit für einen einfachen Klavierauszug gewesen sein, sondern eine Arbeit, die notwendig war, um die volle Leistungsfähigkeit des Cembalos in einem Werk zur Entfaltung zu bringen, das die Textur und den gesanglichen Charakter des italienischen Konzerts maximiert. Zumindest ein Teil von Bachs Cembalobearbeitungen dürfte also in solcher Tag- und Nachtarbeit als Ergebnis von Bachs aktivem Forschen und Komponieren entstanden sein. Dieser Teil des Werkes weist ein hohes Maß an Veränderung gegenüber den originalen auf. Er ist in der Behandlung von Verzierungen und der Imitation von Streicher-Legato-Phrasen sowie in der kontrapunktischen Gestaltung und den Ergänzungen der inneren Stimmen am reichsten und eignet sich im Hinblick auf die Vollständigkeit und die musikalische Effekte des Werkes hervorragend für eine öffentliche Aufführung. Die Tatsache, dass viele dieser Werke seit dem zwanzigsten Jahrhundert auf den Konzertlisten stehen, zusammen mit dem *Italienischen Konzert*, ist ein Beweis dafür, dass diese Werke von Bach virtuosenswerten Wert haben.

Forkel hat darauf hingewiesen, dass das von Bach komponierte Concerto wahrscheinlich zu seiner Zeit in der Eucharistie verwendet worden sei.¹³⁸ Dieser Behauptung, der es an Indizien fehlt, wird

¹³⁷ Wolff, 2020, S. 86.

¹³⁸ Forkel / Terry, 1920, S. 137.

von Schweitzer widersprochen.¹³⁹ Es kann also nicht davon ausgegangen werden, dass diese Cembalokonzerte ohne Orchesterbegleitung, die Bach für die öffentliche Aufführung komponiert hat, ebenso einen Platz in der Kirchenmusik hatten wie alle seine anderen Werke. Es ist vielmehr wahrscheinlich, dass Bach diese Bearbeitungen für Prinz Ernst am Weimarer Hof aufführte.¹⁴⁰ Auch die Tatsache, dass Bach seine Konzertbearbeitungen nach seiner Versetzung nach Leipzig weiterhin regelmäßig im Collegium Musicum aufführte,¹⁴¹ reicht aus, um zu vermuten, dass einige dieser Werke ein Niveau hatten, das Bach als Standard ansah, der öffentlich vorgeführt werden konnte.

4.1.3 Auftrag von Prinz Ernst

Mehrere Aufsätze von Hans-Joachim Schulze, veröffentlicht zwischen 1972 und 1984, bieten eine völlig neue und detaillierte Sicht auf die Zweckbestimmung von Bachs Bearbeitungen. Durch Einsichtnahme in Aufzeichnungen von Weimarer Hofmusikern jener Zeit sowie in Aufzeichnungen über die Reisen und Auslagen von Prinz Ernst in den Niederlanden legt Schulze nahe, dass Prinz Ernst möglicherweise eine große Anzahl italienischer Konzertpartituren in den Niederlanden erworben hat, um sie nach Deutschland zurückzubringen und Bach mit der Transkription und Aufführung dieser Konzerte in Versionen für Solo-Tasteninstrumente zu beauftragen.

Schulze analysierte die Reiseaufzeichnungen von Prinz Ernst und schätzt, dass diese Konzertbearbeitungen möglicherweise zwischen 1713 und 1714 entstanden sind. Schulzes Studienperspektive basiert auf historischen Methoden. Er leitete den Zweck von Bachs Bearbeitungen aus historischen Aufzeichnungen ab, anstatt Bachs kompositorische Intentionen durch die Analyse musikalischer Stile zu bestimmen, wie es zuvor Spitta, Schweitzer und Harvey Grace (1874–1944) getan hatten. Ihre Ansichten über den Zweck von Bachs Solo-Konzertbearbeitungen widersprachen einander, und auch ihre Wahrnehmungen von Bachs Bearbeitungspraxis waren höchst subjektiv, da es an ausreichenden objektiven Beweisen fehlte, um sie zu untermauern. Schulzes Rückschlüsse auf den Zeitpunkt der Komposition der Konzertbearbeitungen werden auch in späteren Arbeiten, die sich mit den Bach-Konzertbearbeitungen befassen, häufig zitiert.

¹³⁹ Schweitzer, Vol. I, 1955, S. 416.

¹⁴⁰ Schulze, 1972, S. 4-11.

¹⁴¹ Wolff, 2020, S. 172-173.

Die Arbeit von Schulze grenzt die Kompositionszeit der Tastenbearbeitungen hypothetisch auf einen relativ kurzen Zeitraum ein und identifiziert sie als Werke, die Bach nicht aus spontaner Musikalität, sondern aufgrund äußerer Vorgaben vollendet habe. Allerdings schließt diese Hypothese nicht aus, dass Bach bei dieser scheinbar passiven Kompositionsaufgabe aktiv lernte. Obwohl diese Hypothese eine entscheidende Lücke in der Chronologie von Bachs früher musikalischer Entwicklung zu füllen scheint, sollte man, wenn „Auftragsarbeit“ als Zweck eine feststehende Tatsache ist, in der Lage sein, zumindest in Bachs Bearbeitungen für die gleichen Instrumente, sei es Orgel oder Cembalo, ein gewisses Maß an Einheitlichkeit in der Bearbeitungstechnik und im Stil zu beobachten. Dies bietet sich deshalb an, weil sich die Arbeit des Auftrags auf einen relativ kurzen Zeitraum konzentriert haben muss und Prinz Ernst selbst als Konzertkomponist hohe Erwartungen und einheitlichere Anforderungen an die Aufführung dieser Bearbeitungen gestellt hätte. Im Gegensatz dazu ist bei der Analyse der Cembalobearbeitungen die Heterogenität zwischen den verschiedenen Werken offensichtlich, was es schwierig macht, die „Auftrags“-Hypothese auf die Diskussion des kompositorischen Zwecks aller Werke von BWV 972 bis BWV 987 anzuwenden.

Der unterschiedliche Grad der Bearbeitung in Bachs Werken lässt sich nicht erklären¹⁴², wenn man den Auftrag von Prinz Ernst – der durch den Wunsch motiviert war, das Konzert auf dem Tasteninstrument zu hören – als Bachs Grund für die Bearbeitung des Klavierkonzerts ansieht. Einige dieser Werke, wie zum Beispiel BWV 981, sind nur geringfügig bearbeitet.¹⁴³ Es ist daher schwer vorstellbar, dass sie sich für eine praktische Aufführung eigneten, die dem Prinzen hätte gefallen können. Was Prinz Ernst hingegen in den Niederlanden erlebte und was ihn hätte interessieren können, war die Bearbeitung und Aufführung von Konzerten durch einen Organisten. Das erklärt jedoch nicht, warum Bach von Prinz Ernst beauftragt wurde, so viele Konzerte für das Cembalo zu bearbeiten.

Daher könnte der Auftrag von Prinz Ernst als Kompositionsziel auf einige der Bearbeitungen zutreffen, vor allem auf solche für Orgel solo, die Virtuosität verlangen, und auf einige der Cembalobearbeitungen, die einen überlegenen Aufführungseffekt besitzen. Diese Hypothese gilt jedoch nicht für Bearbeitungen mit geringem Bearbeitungsgrad und wahrscheinlich auch nicht für (zumindest einen Teil der) Bearbeitungen, die auf den Originalwerken von Prinz Ernst basieren.

¹⁴² Vgl. die Werkanalyse in Kapitel 5 dieser Dissertation.

¹⁴³ Schulenberg, 2006, S. 131.

Es ist zu beachten, dass sich die Konzertbearbeitungen, die hypothetisch als „Auftrags“-Bearbeitung entstanden sind, mit denen überschneiden könnten, die aus Bachs „aktivem Komponieren“ heraus entstanden sind: Beide Kompositionsziele würden zur Herstellung von Bearbeitungen in adäquater Qualität für eine öffentliche Aufführung führen. Es ist nicht auszuschließen, dass Bach die Gelegenheit des Auftrags von Prinz Ernst nutzte und das erhaltene Konzert als Material für ein herausforderndes Experiment zur Komposition von Solo-Cembalomusik verwendete, um die musikalischen Effekte dieser damals aufblühenden Musikgattung zu testen. Daher dürfte sich das zu beiden hypothetischen Kompositionszielen passende Repertoire weitgehend überschneiden.

4.2 Pluraler Charakter von Bachs Beweggründen für die Bearbeitungen

Oben wurde eine Reihe wichtiger Beiträge zu Bachs Bearbeitungen von Cembalokonzerten besprochen mit dem Fokus, die darin enthaltenen Analysen und Hypothesen zu den Beweggründen für Bachs Bearbeitungen zusammenzufassen und zu analysieren. Die meisten dieser Werke liefern einen einzigen Grund für die Bearbeitung. Aufgrund der Heterogenität der Konzertbearbeitungen ist es unmöglich, diese Werke einem einzigen Grund unterzuordnen. Mit anderen Worten: Jeder Grund kann nur einen Teil der Bearbeitungen beschreiben. Um den tatsächlichen Prozess von Bachs Bearbeitungen zu beschreiben, ist es daher plausibler, die Hypothese aufzustellen, dass es mehrere Beweggründe für Bachs Bearbeitungen gab und dass diese Beweggründe auch dazu führten, dass Bachs Bearbeitungen nicht zentral in einer relativ kurzen Zeitspanne durchgeführt werden konnten, sondern eine kontinuierliche Arbeit darstellten, die sogar den größten Teil seiner Amtszeit in Weimar von 1708 bis 1717 umfasst haben könnte. Auf der Grundlage dieser Hypothese werden in der vorliegenden Arbeit mehrere Beweggründe für Bachs Bearbeitungen dargelegt und auf dieser Basis weiter diskutiert. Dies lässt Rückschlüsse darauf zu, wie Bach die Cembalokonzerte zu verschiedenen Zeiten oder auf der Grundlage verschiedener Beweggründe bearbeitet hat.

4.2.1 Erste Erkundungen von Konzertbearbeitungen

Obwohl Vivaldis Werke den wichtigsten Platz in Bachs Konzertbearbeitungen einnehmen, handelt es sich bei den frühesten Bach-Bearbeitungen der Konzerte wahrscheinlich nicht um Originale von Vivaldi, sondern um Werke von anderen Komponisten, die früher entstanden sind. Diese Werke wurden wahrscheinlich fertiggestellt, bevor Vivaldis Op. 3 in den Niederlanden veröffentlicht wurde, und wurden abgeschrieben und unter Musikern in Umlauf gebracht. Unter den von Bach

transkribierten Konzerten trifft dies am ehesten auf die Werke von Telemann und Benedetto Marcello zu. Es ist möglich, dass sich Bachs Beweggrund bei der Bearbeitung dieser Werke von seinen Beweggründen bei der späteren Bearbeitung von Vivaldis und Prinz Ernsts Konzerten unterscheidet. Da Bachs Transkription dieser Konzerte der Rückkehr von Prinz Ernst aus den Niederlanden mit den italienischen Konzerten im Jahr 1713 vorausgehen könnte, ist es möglich, dass dieser Teil von Bachs Bearbeitung nichts mit seiner Kommunikation mit Prinz Ernst zu tun hat, sondern eher seinem inneren Wunsch entspringt. Ein wahrscheinlicher Beweggrund für Bachs Interesse an der damals neuartigen Gattung des Violinkonzerts sowie sein Interesse an der Entwicklung von Kompositionstechniken für Cembalo solo dient als Erklärung dafür, dass er versuchte, ein Violinkonzert, das er zu dieser Zeit erwerben konnte, für Cembalo solo zu bearbeiten.

Bachs Cembalobearbeitungen lassen sich nach den Merkmalen ihrer Vorlagen grob in drei Gruppen einteilen: Zum einen sind die Vorlagen, die sowohl zeitlich als auch stilistisch früher komponiert wurden, vertreten durch BWV 985, eine Bearbeitung von Telemanns Konzert TWV 51:g1, und BWV 981, welches B. Marcellos Konzert Op. 1, Nr. 2 zur Grundlage nimmt. Zweitens, die später veröffentlichten Konzerte, die eine dreisätzig Struktur mit einem kompakten Ritornell aufweisen, wie BWV 972, BWV 976 und BWV 978 nach Vivaldis Konzert Op. 3 „*L’Estro Armonico*“. Drittens, BWV 984 und BWV 987, nach Streichkonzerten von Prinz Ernst. Die frühesten Werke, die Bachs Aufmerksamkeit erregten, waren wahrscheinlich die von Telemann und Marcello. Ersteres wurde wahrscheinlich zwischen 1708 und 1712¹⁴⁴ während Telemanns Amtszeit in Eisenach fertiggestellt, und Marcellos Werk wurde im Jahr 1708 veröffentlicht.¹⁴⁵ Nachdem Telemann 1708 seine Tätigkeit in Eisenach aufgenommen hatte, entwickelte sich ein enger Kontakt zu Bach. Dass Bach im Jahr 1709 das Telemann-Konzert TWV 52: G1 abschrieb, zeugt von ihrem intensiven musikalischen Austausch.¹⁴⁶ Es ist sehr wahrscheinlich, dass Bach in dieser Zeit auch die Partitur des Originalwerks TWV 51: g1, welches er für BWV 985 verwendete, direkt von Telemann erhielt. Bachs Sohn und Patenkind von Telemann, C.P.E. Bach, erinnerte sich an die „sehr hohe Meinung seines Vaters von Telemann, vor allem in Bezug auf Instrumentalwerke“, was Bach indirekt dazu veranlasste, Telemanns Werke aktiv zu suchen und zu bearbeiten. Es gibt keine Informationen darüber, wie Marcellos Werke von Bach erworben wurden. Telemann zeigte seine Kenntnis und Wertschätzung der Werke von B. Marcello zu einem späteren Zeitpunkt, aber es ist

¹⁴⁴ Kross (Hrsg.), Vorwort der Telemann-Partitur Konzert G-Dur TWV 51:g1, 2002.

¹⁴⁵ Jones, 2015, Vol. I, S. 143.

¹⁴⁶ Zohn, 2020, S. 5.

schwer zu sagen, ob er sie während Bachs Zeit in Weimar kannte. Johann Georg Pisendel, Bachs enger Freund, selbst kopierte B. Marcellos Violinkonzert 1716-1717, und das Manuskript ist bis heute erhalten.¹⁴⁷ Dies beweist, dass Pisendel Marcellos Werke kannte und studierte. So könnte Pisendel auch B. Marcellos Werk, das zu dieser Zeit bereits veröffentlicht war, während seines Besuchs in Weimar 1709 zu Bach gebracht oder es ihm zum Abschreiben geliehen haben.¹⁴⁸

Abgesehen von der zeitlichen Nähe im Hinblick auf Bachs möglichen Erwerb des Originals gibt es auch Ähnlichkeiten im Hinblick auf musikalische-technische Aspekte dieser beiden Werke von Telemann und Marcello. Beide verwenden im Allegro-Satz eine ähnliche imitatorische Ritornell-Struktur,¹⁴⁹ die eine starke Tendenz zur kontrapunktischen Komposition aufzeigt, welche Bachs Interesse geweckt haben könnte.¹⁵⁰ In den frühen Jahren seiner Amtszeit in Weimar, als Bach Werke italienischer Komponisten wie Albinoni und Corelli studierte und deren Themen in seine eigenen Fugen einarbeitete,¹⁵¹ legte er ebenfalls großen Wert auf das kontrapunktische Potenzial der Originalwerke. Daher lässt sich vermuten, dass Bachs früheste Cembalobearbeitungen und seine Übernahme von musikalischem Material von Komponisten wie Albinoni für Tasteninstrumente wahrscheinlich zeitlich sehr nahe beieinanderliegen. Beide entstanden in der frühen Phase von Bachs Amtszeit in Weimar.

Auch die Aufzeichnungen des Weimarer Hofes über die Reparatur von Musikinstrumenten liefern nebenbei Belege für Bachs Aktivitäten in dieser Zeit. Als Organist am Weimarer Hof hinterließ Bach Aufzeichnungen über Geldzuwendungen für die Reparatur von vier Cembali im Dezember 1709 und Februar 1710. Dies ist eine der frühesten Aufzeichnungen über seine Aktivitäten seit seiner Berufung nach Weimar im Juli 1708.¹⁵² Es ist möglich, dass Bach das Cembalo in dieser Zeit für seine Arbeit benötigte, daher die Reparaturen, und dass Bachs Arbeit in dieser Zeit auch das Vorspielen zweier Werke, BWV 981 und BWV 985, umfasst haben könnte.

Ausgehend von Bachs erhaltenen Cembalobearbeitungen wurden die frühesten dieser Bearbeitungen wahrscheinlich zwischen 1708 und 1712 vorgenommen, wobei BWV 981 und BWV

¹⁴⁷ Siehe hierzu auch <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/3404/5>

¹⁴⁸ Boyd, 1993, S. 3.

¹⁴⁹ Schulenberg, 2006, S. 135.

¹⁵⁰ Ebd. S. 131.

¹⁵¹ Roeder, 2003, S. 74.

¹⁵² Wolff, 1999, S. 60.

985 als repräsentative Werke gelten. Mit den Vivaldi-Konzerten, die nach diesem Zeitraum veröffentlicht wurden, wurde eine neue Phase der Bearbeitung erreicht.

4.2.2 Bearbeitungen als Solowerke für Cembalo

Es fällt auf, dass Bach pro Komponist stets nur ein einzelnes Werk für Cembalo bearbeitete – die beiden großen Ausnahmen sind hier Vivaldi und Prinz Ernst. Von Vivaldi gibt es sieben Bearbeitungen (darunter das immer noch umstrittene BWV 979, ursprünglich RV 813), von denen fast die Hälfte aus Op. 3 „*L’Estro Armonico*“ stammt, einer Sammlung von Konzerten, die 1711 in den Niederlanden veröffentlicht wurde. Zwei weitere Orgelbearbeitungen sind ebenfalls dieser Konzertsammlung entnommen. Der Einfluss von Vivaldis Sammlung auf Bach ist also eindeutig.

Die Art und Weise und der Grad von Bachs Bearbeitungen von Vivaldi unterscheiden sich deutlich von denen von Telemann und Benedetto Marcello, die in Kapitel 5 dieser Dissertation im Detail besprochen werden. Im Allgemeinen legen Bachs Bearbeitungen von Vivaldis Werken größeren Wert auf Tutti-Solo-Kontraste, fügen interne Stimmen mit Kontrapunkt und imitatorischem Material hinzu und geben im langsamen Satz definitive Hinweise auf die Verzierungen, die im Original dem Spieler überlassen sind, wodurch eine komplexere Bearbeitung als das Original erreicht wird.¹⁵³

Diese Herangehensweise an die Bearbeitung spiegelt Bachs Streben nach Klaviereffekten in seinen Bearbeitungen wider, da er eine völlig neue Gattung auf verschiedene Instrumente übertrug und gleichzeitig versuchte, ein echtes Solowerk für Cembalo zu schaffen,¹⁵⁴ das die Leistungsfähigkeit des Instruments voll ausschöpft,¹⁵⁵ und nicht nur eine „verbatim reduction“ zum Zweck der Wiedergabe des Orchesterkonzerts auf dem Cembalo. Aufgrund der Entwicklung von Bachs eigenen Kompositionen könnten die Beweggründe intrinsisch gewesen sein. Sie könnten aber auch extrinsisch gewesen sein, aufgrund des Wunsches von Prinz Ernst, diese neuesten Konzerte auf dem Cembalo auf eine bequemere, persönlichere Weise zu genießen, oder auch, um auf diese Weise zum Lernen angehalten zu werden.

So trat Bach ab 1713 in eine neue Phase seiner Bearbeitungen ein, als er sich mit Vivaldis Werken auseinandersetzte und diese transkribierte, sowohl in Bezug auf die Technik als auch auf die

¹⁵³ Roeder, 2003, S. 75.

¹⁵⁴ Spitta, 1899. Bd. I, S. 414.

¹⁵⁵ Wolff, 2020, S. 86.

Beweggründe. Zu einem ähnlichen oder etwas späteren Zeitpunkt könnte Bach mit der Bearbeitung der Werke von Prinz Ernst begonnen haben, die vom linearen Verlauf seiner früheren Bearbeitungen abweichen und ein unabhängigeres Werk darstellen.

4.2.3 Bearbeitungen als pädagogisches Werkzeug für Prinz Ernst

Sowohl Bach als auch sein entfernter Vetter Johann Gottfried Walther, der auch Kompositionslehrer von Prinz Ernst war, übertrugen eine große Anzahl von Violinkonzerten auf Tasteninstrumente. In Anbetracht der Tatsache, dass Prinz Ernst während seiner Reise in die Niederlande 1713 mit diesen Konzerten in Berührung kam und nach seiner Rückkehr nach Weimar begann, eigene Violinkonzerte zu komponieren, ist es möglich, dass Prinz Ernsts Interesse an diesen Konzerten über die Bewunderung ihrer Aufführung im Original oder in der Bearbeitung für Tasteninstrumente hinausging und er sie für seine eigenen Kompositionen studieren wollte. In diesem Lernprozess gaben ihm entweder Bach oder Walther eindeutig die notwendige Anleitung.

Im Gegensatz zu Walthers Bearbeitungen für Orgel allein, beziehen Bachs Bearbeitungen auch das Cembalo (oder „zweimanualige Tasteninstrumente ohne Fußpedal“) mit ein. Für dieses hat Bach weit mehr Bearbeitungen komponiert als für die Orgel. In Anbetracht der Tatsache, dass das kleinere Cembalo ein geeigneteres und flexibleres Lehrinstrument für den Kompositionsunterricht ist, ist es klar, dass weder die Orgel noch das Orchester, mit dem das Originalkonzert gespielt wurde, für die Demonstration und Analyse der Effekte des Werks im Unterricht für Prinz Ernst geeignet waren. Die Cembalobearbeitungen könnten daher von Bach als Material für eine private Demonstration und Erklärung des Stils und der Struktur des Konzerts für Prinz Ernst verwendet worden sein.

Andererseits könnte Bach Prinz Ernst nicht nur unterrichtet haben, indem er das Violinkonzert auf dem Cembalo erläuterte und demonstrierte. Auch Bachs Bearbeitungen von Prinz Ernsts eigenen Konzerten waren möglicherweise Teil ihres Lehrprozesses. Bach unterrichtete, indem er die konzertanten Werke des Prinzen in einer Weise bearbeitete, die auch auf dem Cembalo demonstriert und analysiert werden konnten. In Anbetracht der Tatsache, dass einige von Prinz Ernsts Werken (wie das Original BWV 592a und BWV 987) deutliche Spuren des Studiums von Vivaldis Werk aufweisen,¹⁵⁶ bietet dieser Ansatz, dass Bach mit dem Cembalo unterrichtete, die

¹⁵⁶ Williams, 2009, S. 348.

Vgl. Kapitel 5.6 dieser Dissertation.

Möglichkeit des Vergleichs mit Werken anderer Komponisten. Bachs Bearbeitungen nach Prinz Ernsts Werken spiegeln sein Engagement für die Entwicklung von Prinz Ernsts Fähigkeiten in Bezug auf Ritornell-Struktur, Sequenzentechnik, Modulation und Phrasierung wider.¹⁵⁷ Manchmal bearbeitete er die Werke des Prinzen in größerem Umfang, vielleicht sogar als eine Art „Korrektur“,¹⁵⁸ indem er die Unzulänglichkeiten der Arbeit des Prinzen korrigierte.

Es ist bemerkenswert, dass es eine Übereinstimmung zwischen Bachs Verdienst am Weimarer Hof und der Zeitlinie seiner möglichen Interaktionen mit Prinz Ernst gibt. Während seiner Amtszeit am Weimarer Hof von 1708 bis 1717 erlebte Bach zwei große Gehaltserhöhungen, 1711-1712 und 1713-1714.¹⁵⁹ Die Erhöhung von 1711 war auf den formellen Weggang von Bachs Amtsvorgänger als Hoforganist zurückzuführen, so dass das freigewordene Budget für Bachs Gehaltserhöhung verwendet werden konnte. Die Erhöhung von 1713-1714 erfolgte in den ersten beiden Quartalen des Jahres 1714 – mit einer vierteljährlichen Gehaltserhöhung von etwa 15%. Diese Erhöhung galt für alle Quartale von 1714-1715, wonach es bis zu Bachs Weggang im Jahr 1717 keine weitere Änderung seines Gehaltes gab. Diese Gehaltserhöhung in der ersten Hälfte des Jahres 1714 stand sicherlich im Zusammenhang mit Bachs Ernennung zum Konzertmeister am 2. März 1714.¹⁶⁰ Die Ernennung selbst könnte auch durch Bachs Kenntnis der neu im Weimar eingeführten Konzertwerke am Hof motiviert gewesen sein, da vom Konzertmeister wahrscheinlich erwartet wurde, dass er diese Werke entweder als erster Geiger oder Soloviolinist aufführte.¹⁶¹ Bachs Kenntnis der Werke könnte wiederum auf seine frühere Bearbeitung dieser Konzerte zurückgehen. Aus den Quittungsprotokollen des Weimarer Hofes geht hervor, dass im März-April 1714 zwei Reparaturen am Cembalo stattfanden,¹⁶² die möglicherweise mit der Ensemblesätigkeit des Hofes nach Bachs Ernennung und den instrumentalen Bedürfnissen des Konzertmeisters zusammenhängen, wie sie zwischen Bach und Prinz Ernst anhand des Cembalos demonstriert und besprochen wurden. Es ist nicht auszuschließen, dass Bachs Gehaltserhöhung und seine Ernennung zum Konzertmeister in der ersten Hälfte des Jahres 1714 sowie die Wartungsprotokolle des Hofes indirekt auf seinen engen musikalischen Austausch mit Prinz

¹⁵⁷ Williams, 2009, S. 341.

¹⁵⁸ Breig, 1997, S. 161-162.

¹⁵⁹ Wolff, 1999, S. 60-63.

¹⁶⁰ Ebd. S. 70.

¹⁶¹ Jones, 2015, Vol. I, S. 136-137.

¹⁶² Schulze, 1972, S. 8.

Ernst in den Jahren 1713-1714 und seine häufige Nutzung des Cembalos zum Zwecke des Vorspiels und der Demonstration von Konzertbearbeitungen sowie von Demonstrationen und Analysen der Werke von Prinz Ernst hinweisen.

4.2.4 Bearbeitungen als Unterrichtsmaterial

Als Bach während seiner Weimarer Zeit diesen Konzerten begegnete und sie bearbeitete, hatten zumindest einige dieser Werke einen nachhaltigen Einfluss auf ihn, und in diesem Sinne war er ein „Schüler“ dieser Komponisten. Aber hatte Bach, der Musiklehrer am Hofe war, womöglich noch andere Verwendungszwecke für dieses Repertoire, als es zu studieren und aufzuführen – zum Beispiel die unmittelbare Anwendung seines neu gewonnenen Wissens in seinem Unterricht?

Die mögliche Relevanz von Bachs Cembalobearbeitungen für seine Lehrtätigkeit lässt sich in drei Bereiche gliedern: Erstens lehrte Bach Prinz Ernst das Komponieren von Konzerten, indem er Konzerte anderer Komponisten bearbeitete und zeigte. Zweitens lehrte Bach Prinz Ernst das Komponieren von Konzerten, indem er seine eigenen Konzerte bearbeitete, verbesserte und aufführte. Drittens bewahrte Bach seine Konzertbearbeitungen nach ihrer Fertigstellung in Weimar als Unterrichtsmaterial auf und verwendete sie später, um seinen Schülern das Konzert beizubringen. Von diesen drei Möglichkeiten hätten die ersten beiden einen direkten Einfluss auf Bachs Komposition der Bearbeitungen gehabt, während die dritte Möglichkeit, dass Bach diese Werke nach seinem Weggang aus Weimar für den Unterricht verwendete, einen Einfluss auf die Zusammenstellung und Sammlung der Werke gehabt haben könnte.

Bach unterrichtete unter Verwendung von Klavierbearbeitungen von Konzerten, eine Methode, die er in seiner Amtszeit in Leipzig beibehielt, wo er offenbar regelmäßig Konzertbearbeitungen im Collegium gespielt und sie als Unterrichtsmaterial verwendet hätte.¹⁶³ Das Muster der Lehre und Werkanalyse, das Bach in seinem Umgang mit Prinz Ernst unter Verwendung von Cembalobearbeitungen anwandte, könnte also auch auf seine Zeit in Köthen und Leipzig ausgedehnt worden sein. Dies liegt insofern nahe, als dass Bachs einzige gesammelte Abschrift der Konzertbearbeitungen, P 280, deren die Reihenfolge er womöglich selbst zusammengestellt hat,¹⁶⁴ auch von ihm in seinem Unterricht angewandt und als Lehrbuch verwendet worden sein könnte.

¹⁶³ Wolff, 2020, S. 171-172.

Schröder, 2012, S. 51

¹⁶⁴ Tatlow, 2015, S. 255-266.

Schulenberg, 2015, S. 119.

4.3 Verbindung zwischen Zweck der Komposition und Arbeitsphase

Die möglichen Beweggründe für die Cembalobearbeitungen von Bach sind oben eingehend diskutiert worden. Eine Reihe möglicher Zeitpunkte, an denen sich die Beweggründe für die Bearbeitung änderten, sowie die Ereignisse, die die Beweggründe für die Bearbeitung beeinflussten, wurden ebenfalls diskutiert. Bachs „Lernen“ des Konzerts war ein ständiger Beweggrund, nicht nur für ein bestimmtes Werk oder eine bestimmte Periode. Bachs Aneignung und Untersuchung der Konzerte anderer endete nicht mit seinen Cembalokonzertbearbeitungen der Weimarer Zeit, und sein Komponieren von Cembalowerken in Orchesterkonzerten und Konzertstrukturen während der Köthener Zeit wurde von diesem Studium tiefgreifend beeinflusst. Auch seine instrumentenübergreifenden Bearbeitungen des Konzerts endeten nicht, nachdem er Weimar verlassen hatte. Während Bach das Konzert für Cembalo und Orchester BWV 1056 in Leipzig komponierte, bearbeitete er das Konzert 51: g2 von Telemann und verwendete es in seinem eigenen langsamen Satz. Bach nahm Telemanns Thema und entwickelte es auf seine Weise weiter. Auch in der Leipziger Zeit kehrte er zu Vivaldis Op. 3 (RV580) zurück und bearbeitete das Konzert für vier Cembali und Streicher (BWV 1065).

Um den Prozess von Bachs Arbeit an der Bearbeitung von Cembalokonzerten in der Weimarer Zeit zu verstehen, müssen wir die vielfältigen Beweggründe für Bachs Bearbeitungen, die wichtigen Zeitpunkte jeder Phase, die verschiedenen Herangehensweisen an die Bearbeitung und die spezifischen Werke in Beziehung zueinander setzen, um eine phasenweise Beschreibung von Bachs Arbeit zu erstellen. Diese Einteilung in Phasen basiert nicht nur auf der chronologischen Reihenfolge, sondern auch auf den unterschiedlichen Beweggründen für die Bearbeitungen. Im nächsten Kapitel werden die Phasen von Bachs Bearbeitungen im Detail besprochen, unterstützt durch eine Werkanalyse.

5. Werkanalyse der Cembalobearbeitungen

Die Komplexität der von Bach ausgewählten Originalwerke und die heterogene Natur der Konzertbearbeitungen in Bezug auf Technik und Verarbeitung konnten, was Bachs Beweggründe anbelangt, in bisherigen Forschungsarbeiten nicht ausreichend erklärt werden. Ausgehend von dieser Frage lautet die zentrale Hypothese meiner Arbeit: Bachs Bearbeitungen sind eine Reihe von Werken, die auf verschiedenen Phasen basieren und aus unterschiedlichen kompositorischen Beweggründen heraus entstanden sind. Die Vielfalt der Beweggründe und die Phasen-Theorie sind die bestmögliche Erklärung für die Heterogenität der Bearbeitungen.

In diesem Kapitel soll durch die folgenden Aspekte argumentiert werden:

- a. Die Bearbeitungstechniken werden anhand einer musikalischen Analyse klassifiziert.
- b. Auf der Grundlage einer historischen Analyse werden die Phasen der Bearbeitungstätigkeit eingeteilt.
- c. Die Bearbeitungen mit unterschiedlichen Techniken werden den jeweiligen Beweggründen zugeordnet.
- d. Die Techniken und Merkmale der Bearbeitungen werden den Beweggründen und Phasen zugeordnet, um ein umfassendes Verständnis der Bearbeitungen und -prozesse zu ermöglichen.

5.1 Kategorisierung auf Grundlage der Bearbeitungstechniken

Um Bachs Cembalobearbeitungen systematisch zu ordnen und ihre Beweggründe zusammenzufassen, wird zunächst eine Analyse der Kompositionstechniken dieser Werke durchgeführt. Anschließend werden die Bearbeitungen in drei Kategorien mit unterschiedlichen Ausrichtungen unterteilt: „originalgetreue Bearbeitungen“, die sich möglichst genau am Original orientieren, „kompositorische Bearbeitungen“, die durch bedeutende kompositorische Ergänzungen gekennzeichnet sind, und „korrigierende Bearbeitungen“,¹⁶⁵ bei denen unzureichende oder unvollständige Passagen des Originals verbessert werden.

Konkret bezieht sich der Begriff „originalgetreue Bearbeitungen“ auf die notwendigen Anpassungen, die Bach für das Tasteninstrument vorgenommen hat, basierend auf den Eigenschaften des Instruments und den entsprechenden Spieltechniken, wobei die ursprüngliche

¹⁶⁵ Diese drei Kategorien werden in der folgenden Tabelle als „o.B.“, „k.B.“ und „ko.B.“ abgekürzt.

Komposition in Bezug auf Melodie, Harmonie und Rhythmus erhalten bleibt. Zum Beispiel die Vereinfachung der schnell laufenden Parallelstimmen im Allegro-Satz, den Abstand zwischen den Intervallen oberhalb der Oktave in einer laufenden Passage zu verkleinern und das Umschreiben der typischen Streicherfigur.¹⁶⁶

Im Vergleich zu den originalgetreuen Bearbeitungen beinhaltet die „kompositorische Bearbeitung“ in erster Linie die Hinzufügung von Material, wodurch die harmonischen, rhythmischen und figuralen Elemente des Originalwerks verändert werden. Diese Änderungen beschränken sich nicht nur auf die Umgestaltung für Tasteninstrumente, sondern spiegeln vielmehr Bachs persönlichen Stil und seine Erforschung des Cembalos wider.

Die „kompositorischen Bearbeitungen“ werden durch die beiden musikalischen Elemente Polyphonie und Harmonie hervorgehoben, die zusammen das Ziel eines Teils von Bachs Bearbeitungen erfüllen, nämlich eine klare konzertante Struktur und einen wirkungsvollen Effekt auf dem Tasteninstrument zu präsentieren. Die Bearbeitungen sind einerseits für die Aufführungspraxis geeignet, andererseits erleichtern sie die Darstellung der Werke auf dem Cembalo, sei es zur Würdigung oder zu Unterrichtszwecken.

Um die Struktur des Konzerts auf den Tasteninstrumenten klar darzustellen, hat sich Bach auf die „kontrastierenden Elemente“ konzentriert. Dies kommt im „Kontrast zwischen Tutti und Solo“ in der Struktur des Konzerts zum Ausdruck. In Streichkonzerten wird die Unterscheidung zwischen Tutti und Solo durch die Anzahl der Stimmen erreicht, während Bach in den Bearbeitungen auf Mittel wie musikalische Textur und Polyphonie zurückgreift, um dies zu verwirklichen.

Was die Konzeption der Konzertstruktur betrifft, ist Bach noch weiter gegangen. In seinen Bearbeitungen macht er die Episodenpassagen in der Ritornell-Struktur unabhängiger und virtuoser, was einen Vorläufer für seine späteren individuellen Konzertkompositionen darstellt. Bach konzentrierte sich darauf, den Episoden polyphones Material hinzuzufügen. Die virtuoson Solo-Passagen im Originalwerk, die typisch für das Streicheridiom sind, wurden von Bach so angepasst, dass sie sich mehr an den Tasteninstrumenten orientieren. Die Virtuosität des Tasteninstruments wurde hervorgehoben und die Aufführungseffekte betont.

¹⁶⁶ Siehe jeweils Notenbeispiel 5.1 in Kapitel 5.4.1, Beispiel 9 in Kapitel 5.4.2 und Beispiel 11 in Kapitel 5.4.2.

Im Gegensatz zu den „originalgetreuen Bearbeitungen“ stellen die „kompositorischen Bearbeitungen“ eine Phase dar, in der Bachs Herangehensweise an die Bearbeitung fortschreitet. Diese Phase markiert auch eine weiterentwickelte Stufe in Bachs Kompositionen für Cembalo und in der Struktur des Konzerts. Bei den „kompositorischen Bearbeitungen“ ist es notwendig, die spezifischen und typischen Prinzipien der Bearbeitung zu destillieren, die als Grundlage für die Einteilung der „Phasen-Theorie“ dienen. Die repräsentativen Werke der „kompositorischen Bearbeitungen“ zeichnen sich durch den „Kontrast zwischen Tutti und Solo“ sowie die „in der Ritornell-Struktur entwickelten Episode-Passagen“ aus.¹⁶⁷

Die „korrigierende Bearbeitung“ geht in eine völlig andere Richtung als die ersten beiden Arten. Die Änderungen an Teilen von Ernsts Originalwerk beruhen auf Unregelmäßigkeiten in der Kompositionstechnik und spiegeln Bachs kompositorische Vorschläge für Ernst wider. Dabei handelt es sich um Anpassungen in der Harmonik, der Anordnung des Materials, den Proportionen der Struktur und weiteren Aspekten.¹⁶⁸

In der folgenden Tabelle werden Bachs Cembalobearbeitungen den drei oben genannten Kategorien zugeordnet.

¹⁶⁷ Dies wird in Kapitel 5.4 genauer analysiert.

¹⁶⁸ Dies wird in Kapitel 5.6 genauer analysiert.

	Bearbeitungen	Vorlagen	o.B	k.B	ko.B
1	Concerto D-Dur BWV 972	Vivaldi Op. 3 Nr. 9 RV 230	ja	ja	nein
2	Concerto G-Dur BWV 973	Vivaldi Op. 7 Nr. 8 RV 299	ja	ja	nein
3	Concerto d-moll BWV 974	A. Marcello D 935	ja	ja	nein
4	Concerto g-moll BWV 975	Vivaldi Op. 4 Nr. 6 / RV 316	ja	ja	nein
5	Concerto C-Dur BWV 976	Vivaldi Op. 3 Nr. 12 RV 265	ja	ja	nein
6	Concerto C-Dur BWV 977	Unbekannt	-	-	-
7	Concerto F-Dur BWV 978	Vivaldi Op. 3 Nr. 3 RV 310	ja	ja	nein
8	Concerto b-moll BWV 979	Umstritten, Vivaldi / Torelli	ja	nein	nein
9	Concerto G-Dur BWV 980	Vivaldi RV381 (1. Satz teilweise mit dem des als Op. 4 Nr. 1 [RV383a] gedruckten) Konzerts identisch	ja	ja	nein
10	Concerto c-moll BWV 981	B. Marcello Op. 1 Nr. 2 C 788	ja	nein	nein
11	Concerto B-Dur BWV 982	Johann Ernst Prinz von Sachsen-Weimar, Op. 1 Nr. 1	ja	nein	ja
12	Concerto g-moll BWV 983	Unbekannt	-	-	-
13	Concerto C-Dur BWV 984	Johann Ernst Prinz von Sachsen-Weimar (verschollen)	-	-	-
14	Concerto g-moll BWV 985	Telemann TWV 51: g1	ja	nein	nein
15	Concerto G-Dur BWV 986	Unbekannt	-	-	-
16	Concerto d-moll BWV 987	Johann Ernst Prinz von Sachsen-Weimar, Op.1 Nr. 4	ja	nein	ja
17	Concerto G-Dur BWV 592a	Johann Ernst Prinz von Sachsen-Weimar	ja	ja	nein

5.2 Kriterien für das Phasenprinzip und historische Faktoren bei Bearbeitungen

Um den konkreten Prozess von Bachs Bearbeitungstätigkeit in der Weimarer Zeit zu verstehen, ist es notwendig, eine klare Zeitleiste zu erstellen und auf der Grundlage dieser zeitlichen Gliederung die Bearbeitungen mit den Beweggründen und den Zeitabschnitten in Beziehung zu setzen, um so ein historisches Ereignismodell von Bachs Cembalobearbeitungen zu erstellen.

Zunächst wird Bachs Bearbeitungstätigkeit in verschiedene Arbeitsphasen unterteilt. Dieser Prozess begann etwa im Jahr 1708, als Bach seine Anstellung in Weimar antrat, und dauerte bis Juli 1714, als Prinz Ernst, der eng mit Bachs Bearbeitungstätigkeit verbunden war, Weimar verließ, um zur Kur nach Frankfurt zu reisen. Dabei lassen sich grob in drei Phasen unterscheiden.

Die erste Phase umfasst die frühen Jahre von Bachs zweiter Amtszeit in Weimar (ca. 1708-1712). In dieser Zeit bearbeitete Bach aus persönlichem Interesse einige der Konzerte, zu denen er damals Zugang zu Manuskripten hatte. Tatsächlich bot sich Bach die früheste Gelegenheit, italienische

Konzerte zu studieren, wahrscheinlich bereits während seines ersten Aufenthalts in Weimar. Die Sonaten und die Toccaten, die Bach während seines ersten bzw. zweiten Aufenthalts in Weimar komponierte, lassen darauf schließen, dass er die Struktur des Konzerts kannte. Es ist wahrscheinlich, dass Bach, als er zwischen 1708 und 1717 begann, sich auf die Komposition von Konzertbearbeitungen für Solo-Tasteninstrumente zu konzentrieren, bereits eine gewisse Erfahrung mit der Aufführung von Orchesterkonzerten auf Tasteninstrumenten hatte. Dies geschah nicht erst, seitdem er von Prinz Ernst, der aus den Niederlanden zurückgekehrt war, die „Neuigkeit“ der Übertragung von Streicherkonzerten durch Amsterdamer Organisten hörte und sich darauf einließ.

Die zweite Phase wurde dadurch ermöglicht, dass Prinz Ernst aus den Niederlanden mit einer großen Anzahl von Partituren zurückkehrte. In dieser Zeit verbreitete sich der in Amsterdam bereits populäre Trend, Orchesterkonzerte für die Orgel zu übertragen, wohl auch in Deutschland. Die Bearbeitung für Cembalo ist jedoch eine andere Angelegenheit. Das Cembalo als Soloinstrument hatte zu dieser Zeit nicht denselben Status wie die Orgel und fand nicht die gleiche Anerkennung. Bach war ein Pionier in der Praxis, Konzerte für das Cembalo zu arrangieren. In dieser Phase seiner Bearbeitungen konzentrierte er sich darauf, die Ausdruckskraft des Cembalos als Soloinstrument zu erforschen. Er konnte den vollen Charakter des Konzerts auf diesem Tasteninstrument demonstrieren und die virtuose Kunstfertigkeit des Cembalos hervorheben. Die Werke dieser Phase wurden wahrscheinlich zum Zweck der öffentlichen Aufführung als vollständige Solowerke für Tasteninstrumente geschaffen. Es handelt sich zweifellos um eine Reihe von Werken, in denen Bach die Grenzen der Leistungsfähigkeit des Cembalos auslotete. Gleichzeitig sind die kompositorischen Techniken in diesen Werken, die von den instrumentalen Eigenschaften des Cembalos „inspiriert“ sind, zu einem integralen Bestandteil der Entwicklung von Bachs musikalischem Stil geworden.

Die dritte Phase von Bachs Bearbeitungen fällt in die Zeit, in der Bach und Prinz Ernst wahrscheinlich eng zusammenarbeiteten. Seit 1708 war Bach als Hofmusiker im Herzogtum Weimar angestellt und wurde 1714 zum Leiter des Ensembles ernannt. Zu diesem Zeitpunkt war er als Musiker angestellt, nicht als Lehrer des Prinzen Johann Ernst. Verantwortlich für Ernsts Kompositionsunterricht war zu dieser Zeit Bachs Cousin Johann Gottfried Walter. In Walters Musikalischem Lexikon heißt es, dass Ernst unter seiner Anleitung neunzehn Werke für Streicher komponierte,¹⁶⁹ darunter sechs von Telemann veröffentlichte Konzerte. Im Gegensatz dazu gibt es

¹⁶⁹ Schulze, 1984, S. 157.

keine offiziellen Aufzeichnungen über Bachs Rolle als Ernsts Kompositionslehrer. Dennoch ist es nicht abwegig zu spekulieren, dass es einen musikalischen Austausch zwischen Bach und Ernst gab.¹⁷⁰ Obwohl Walther als Organist auch Konzerte für Orgel solo bearbeitete, hinterließ er selbst kaum originale Konzertwerke. In der Zeit zwischen Prinz Ernsts Rückkehr aus den Niederlanden im Jahr 1713 und seiner Abreise aus Weimar im Juli 1714, um sich in Frankfurt zu erholen,¹⁷¹ wandte er sich an Bach und besprach mit ihm die Konzerte seiner Zeitgenossen, möglicherweise aus dem Bedürfnis heraus, mehr über Konzertkomposition zu erfahren. Es ist außerdem wahrscheinlich, dass Ernst seine eigenen Werke Bach vorlegte, um sich zu orientieren oder sie zu bearbeiten.

Bach wählte das Cembalo, um Prinz Ernst Konzerte vorzuführen, was darauf hindeutet, dass er bereits zuvor beträchtliche Erfahrung und Kenntnisse darüber gesammelt hatte, wie man Streicherwerke auf dem Cembalo präsentiert. Eine vernünftige Annahme ist, dass Bach schon vor 1713 versucht hatte, Orchesterkonzerte auf das Cembalo zu übertragen und dabei umfangreiche Bearbeitungserfahrungen sammelte. Zudem hatte Bach ein klares Verständnis der in Vivaldis Op. 3 präsentierten, strukturell ausgereiften Ritornell-Form entwickelt, was es ihm ermöglichte, zwischen 1713 und 1714 problemlos das Cembalo zur Lehre und Demonstration für Ernst zu verwenden. Dies wird auch in der Analyse der spezifischen Werke bestätigt.

Durch die Analyse in Abschnitt 5.6 dieses Kapitels wird argumentiert, dass es eine pädagogische Tendenz in Bachs Bearbeitungen von Ernsts Werken gibt. Der Unterricht steht im Einklang mit dem Schwerpunkt, der sich in Bachs Bearbeitungen der zweiten Phase widerspiegelt, insbesondere in der klaren Darstellung der strukturellen Elemente des Konzerts. Von daher lässt sich ableiten, dass der Schwerpunkt des Lehrens in der dritten Phase auf Bachs persönlicher Praxis in der zweiten Phase basiert. Die Fortsetzung und Entwicklung dieses Schwerpunkts in den Bearbeitungen der zweiten und dritten Phase liefert, wie sich in der weiteren Werkanalyse herauskristallisieren wird, weitere Belege für die „Phasen-Theorie“.

Es gibt sicherlich keinen Grund zu der Annahme, dass Bach nach 1714 seine Cembalobearbeitungen der Konzerte plötzlich ganz einstellte. Vielmehr ist es wahrscheinlich, dass er weiterhin von Zeit zu Zeit Orchesterkonzerte am Tasteninstrument spielte, sei es aus Interesse oder um die Werke zu studieren. Seine Bearbeitungen für Cembalo erstrecken sich über einen langen Zeitraum: von der Verwendung der Ritornell-Struktur in den *Brandenburgischen Konzerten*,

¹⁷⁰ Geiringer, 1966, S. 37.

¹⁷¹ Schulze, 1972, S. 10.

die während der Köthener Periode komponiert wurden, über die Verwendung des Allegro-Satzes des Konzerts in den Präludien der Suiten Nr. 2 bis 6 der *Englischen Suiten*, die etwas später für Cembalo solo komponiert wurden,¹⁷² bis hin zu seinen Bearbeitungen von Vivaldis Konzert für vier Violinen RV 580, BWV 1065 für vier Cembali und dem *Italienischen Konzert* BWV 971 für Cembalo solo in der viel späteren Leipziger Zeit (um 1735). Dies zeugt von Bachs anhaltendem Interesse an diesem Bereich.

Welche Bearbeitungen sind in jeder der drei Phasen enthalten? Die erste Phase wird durch BWV 981 repräsentiert, das nach dem Originalwerk von Marcello entstand, sowie durch BWV 985, das auf Telemanns Streicherkonzert basiert. Diese beiden Werke waren wahrscheinlich die ersten, die Bach zu Beginn seiner Amtszeit in Weimar vollendete.

Chronologisch gesehen wurde Marcellos Vorlage im Jahr 1708 veröffentlicht. Die meisten Konzerte von Telemann entstanden vermutlich zwischen 1708 und 1712,¹⁷³ also während seiner Tätigkeit in Eisenach. Zu diesen Werken zählt auch das originale Violinkonzert TWV 51: g1, das als Grundlage für Bachs Bearbeitung BWV 985 diente. Nach der Tatsache zu urteilen, dass Bach 1709 Telemanns andere Violinkonzerte abschrieb, ist es auch wahrscheinlich, dass Bach das Manuskript des Originals für BWV 985 direkt von Telemann erhielt, der zu dieser Zeit in Eisenach tätig war. Das deutet darauf hin, dass Bach zu Beginn seiner zweiten Tätigkeit in Weimar mit Telemanns Konzertwerken in Berührung kam. Darüber hinaus ist BWV 979 wahrscheinlich auch eine Bearbeitung dieser Phase, sowohl was die Merkmale der Vorlage als auch die Merkmale der Bearbeitungstechnik betrifft. Wie bereits in Kapitel 2.2 besprochen, war BWV 979 Gegenstand einer langen Kontroverse über die Zuschreibung der Vorlage. Im Jahr 2005 schrieb Sardelli in seiner Analyse des Kompositionsstils das Violinkonzert Vivaldi zu,¹⁷⁴ eine Ansicht, die von David Schulenberg übernommen wurde.¹⁷⁵ Unabhängig davon, welchem dieser Komponisten das Werk zugeschrieben wird, könnte Bachs Zugang zur Originalpartitur dieses Werks mit einem wichtigen „Vermittler“, Pisendel, verbunden gewesen sein. Wie bereits in Kapitel 4.2.1 erwähnt, wurde Pisendel als Geiger nacheinander bei Torelli und Vivaldi ausgebildet. 1709 reiste er nach Leipzig,

¹⁷² Geiringer, 1954, S. 272.

¹⁷³ Poetzsch, Vorwort, 1998.

¹⁷⁴ Sardelli, 2005, S. 45-78

¹⁷⁵ Das Violinkonzert wurde 2019 offiziell als ein Werk von Vivaldi unter der Nummer RV 813 in einer Edition von Sardelli (Hrsg.) veröffentlicht. Im Vorwort gibt Sardelli eine ausführliche Erklärung zur Zuschreibung des Werks.

um Albinonis Werk aufzuführen, kam dabei durch Weimar und brachte Bach zu dieser Zeit wahrscheinlich nicht nur das Originalmanuskript von BWV 979 mit,¹⁷⁶ sondern auch das damals aufgeführte Albinoni-Werk.¹⁷⁷

Die zweite Phase wird von Bachs Bearbeitungen von Vivaldis Werken bestimmt. Am repräsentativsten sind Bachs Bearbeitungen der drei Konzerte aus Vivaldis Op. 3 *L'Estro Armonico*, die zuvor in Amsterdam erschienen waren und die Prinz Ernst 1713 nach Weimar mitbrachte, nämlich BWV 972, BWV 976 und BWV 978. Die drei Bearbeitungen entsprechen genau dem Original von Vivaldis Op. 3, das 1711 im Roger Verlag erschienen ist. Dies deutet darauf hin, dass dieser Teil von Bachs Bearbeitungen nicht auf einer früheren in Umlauf befindlichen Manuskriptversion basiert, sondern auf der offiziell veröffentlichten Fassung, die einen präziseren chronologischen Ausgangspunkt für diese Phase von Bachs Bearbeitungen darstellt.

Die dritte Phase besteht hauptsächlich aus Bachs Bearbeitungen von Prinz Ernsts Originalwerken, von denen BWV 982 und BWV 987 sowie BWV 984 und BWV 592a die repräsentativsten sind. Diese Phase dürfte sich zeitlich eng an die zweite Phase anschließen und sich sogar mit einigen Werken der zweiten Phase überschneiden. Die Originalwerke, denen BWV 982 und BWV 987 zugeordnet sind, wurden vermutlich vor dem musikalischen Austausch zwischen Prinz Ernst und Bach komponiert, während die Originalwerke von BWV 984 und BWV 592a hingegen wahrscheinlich unter Bachs Unterricht entstanden sind. Die Gründe für diese spezifischere Kategorisierung und die damit verbundene Analyse werden in Kapitel 5.6 im Detail erörtert.

Für die Einteilung der Phasen ist Bachs Darstellung der Strukturelemente des Konzerts ein wichtiger Faktor. In der Ritornell-Struktur des Konzerts stehen zum Beispiel Bachs Betonung des Kontrasts zwischen den Tutti- und Solo-Passagen sowie die Virtuosität der Episodenpassagen im Mittelpunkt seiner Bearbeitungen in der zweiten Phase, wodurch sie sich deutlich von der ersten unterscheidet. Bachs Kenntnisse und Erfahrungen mit der Struktur des Konzerts wurden in der dritten Phase auf eine neue Weise genutzt, nämlich in der Praxis seines Unterrichts. In der dritten Phase nimmt Bach im Gegensatz zu den Bearbeitungen der ersten und zweiten Phase eine „korrigierende“ Bearbeitung einiger Konzerte von Prinz Ernst vor. Dabei geht es nicht darum, die Struktur und die musikalischen Gedanken des Originals zu erlernen oder die Ausdruckskraft des

¹⁷⁶ Jones, 2015, Vol. I, S. 143.

¹⁷⁷ Boyd, 1993, S. 4.

Cembalos zu erkunden, sondern vielmehr um Bachs Korrekturen und Vorschläge für Prinz Ernst, der in der Komposition der Konzertsart noch in den Anfängen steckte.

Durch seine Bearbeitungen anderer Komponisten beherrschte Bach die strukturellen Prinzipien des Konzertbaus, erzielte die Effekte eines Konzerts auf einem Tasteninstrument und wandte diese auf seine eigene kompositorische und pädagogische Tätigkeit an. Bei der Werkanalyse ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass die Unterschiede in den Bearbeitungstechniken und in der Art und Weise, wie Bach das Originalmaterial in den verschiedenen Phasen seiner Bearbeitung behandelte, auf eine Änderung seines Schwerpunkts und verschiedene Beweggründe zurückzuführen sind. Basierend auf den Kategorisierungsprinzipien der Bearbeitungstechniken im vorhergehenden Teil sowie der Abschnittstheorie der historischen Faktoren in diesem Kapitel werden im nächsten Teil die Kompositionstechniken der Bearbeitungen in den drei Phasen weiter analysiert und erläutert.

5.3 Bearbeitungen der ersten Phase

Von den drei Bearbeitungen in dieser Phase bestehen die Vorlagen in BWV 979 und BWV 981 aus sechs bzw. vier Sätzen. In BWV 979 gibt es zusätzlich zu den sechs strukturell unabhängigen Sätzen noch zwei kurze Passagen, nämlich die Einleitung ohne Tempobezeichnungen in den Takten 1-4 und das fünf Takte lange Adagio/Grave zwischen dem dritten und vierten Satz. BWV 981 ist der traditionellen italienischen Kirchensonate in Bezug auf den Satzbau sehr ähnlich und unterscheidet sich stark von den Bearbeitungen der zweiten Phase, die auf Vivaldis typischer dreisätziger Konzertform basieren. In Bachs konzertanten Werken tauchen nur in seinen Cembalobearbeitungen Werke auf, die nicht dreisätzig sind. In seiner eigenen späteren kompositorischen Laufbahn zeigte er wenig Interesse an dem viersätzigen Konzert. Was die strukturelle Form betrifft, so wird die typische Ritornell-Struktur in dieser Phase kaum in den drei Vorlagen selbst verwendet (sie erscheint nur einmal im sechsten Satz von BWV 979).

Außerdem sind die polyphonen Elemente der drei Originalwerke dieser Phase substantieller als die der Originalwerke der zweiten Phase, so dass Bach sich bei seinen Bearbeitungen nicht so sehr auf das Hinzufügen von Material konzentrierte, wie er es bei den Werken der zweiten Phase tat, und seine polyphonen Bearbeitungstechniken wurden in der ersten Phase weniger häufig eingesetzt. In der ersten Phase stand für Bach nicht das Ziel im Vordergrund, einen konzertanten Effekt auf dem Tasteninstrument zu erreichen, sondern der Versuch, das Streicherkonzert auf das Cembalo, ein

Soloinstrument, zu übertragen, nachdem er die Phrasenkonzeption, die melodische Gestaltung und den musikalischen Ausdruck der Vorlage untersucht hatte.

Bachs Bearbeitungen in dieser Phase konzentrieren sich nicht auf die Erweiterung des polyphonen Elements und erscheinen oft als „verbatim reduction“.¹⁷⁸ Dies ist insbesondere im langsamen Satz der Fall, der sich von der zweiten Phase der Bearbeitungen unterscheidet. Wie man im zweiten Satz von BWV 985 (siehe Beispiel 1) sehen kann, behält Bach nur die melodischen Stimmen und die Bassstimmen bei, ohne neues musikalisches Material hinzuzufügen, wie es im Adagio von BWV 981 auch der Fall ist. Diese Bearbeitung des gesamten Adagio-Satzes ohne zusätzliches Material ist eine Seltenheit in Bachs späteren Bearbeitungen nach Vivaldi-Werken.

Um den Unterschied zwischen der ersten und der zweiten Phase zu verdeutlichen, muss hier als Vergleichsbeispiel direkt aus der zweiten Phase zitiert werden.

Beim Vergleich mit dem langsamen Satz von BWV 978 aus der zweiten Phase wird deutlich, dass Bach in BWV 978 inneres Füllmaterial hinzufügte und damit eine Entfaltung der vertikalen Schichten in der musikalischen Entwicklung schuf, anstatt sie wie in BWV 985 zu vereinfachen. Im langsamen Satz von BWV 978 behielt Bach nicht nur das musikalische Material der Vorlage bei, sondern fügte in den Takten 22, 26 und 27 eine parallele Sexte hinzu, die nicht nur einen harmonischen Fülleffekt erzielt, sondern auch die Absicht der „Imitation“ widerspiegelt (siehe Beispiel 2).

¹⁷⁸ Schulenberg, 2006, S. 132, 135.

Beispiel 1: BWV 985, 2. Satz, T. 1-6 (oben) und Telemann 51:g1, 2. Satz, T. 1-6 (unten)

The image shows a musical score for Example 1. It consists of two systems of music. The top system is for BWV 985, 2. Satz, T. 1-6, marked 'Adagio'. The bottom system is for Telemann 51:g1, 2. Satz, T. 1-6, also marked 'Adagio'. The score includes parts for Piano, Violin, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello Solo, and Bass. The piano part is marked 'Adagio Tacet'. The violin parts are also marked 'Adagio Tacet'. The violoncello solo part is marked 'Violoncello Solo'. The bass part is marked 'Adagio Tacet Contrabass'.

Beispiel 2: BWV 978, 2. Satz, T. 22-32 (oben) und Vivaldi RV 310, 2. Satz, T. 22-32 (unten)

The image shows a musical score for Example 2. It consists of two systems of music. The top system is for BWV 978, 2. Satz, T. 22-32, marked 'Adagio'. The bottom system is for Vivaldi RV 310, 2. Satz, T. 22-32, also marked 'Adagio'. The score includes parts for Solo and Tutti sections. The piano part is marked 'Solo' and 'Tutti'. The violin parts are also marked 'Solo' and 'Tutti'. The violoncello solo part is marked 'Violoncello Solo'. The bass part is marked 'Adagio Tacet Contrabass'.

Neben dem direkten „verbatim“-Charakter im zweiten Satz der ersten Phase, gibt es auch einen Unterschied im Kontrast zwischen dem Tutti und den Soloteilen. Tatsächlich hat der langsame Satz der Vorlagen der ersten Phase an sich nicht die kontrastierenden materiellen Elemente des abwechselnden Tutti-Solo, die in den Vivaldi-Vorlagen der zweiten Phase oft eindeutig konstruiert sind. Bach bemerkte zweifellos diesen kontrastierenden Kompositionsstil; dementsprechend brachte

er solche kontrastierenden Eigenschaften in seinen eigenen späteren Konzertwerken zur Anwendung (siehe Beispiel 2).

Als signifikanter Unterschied in der Schwerpunktsetzung von Bachs Bearbeitungen der ersten und zweiten Phase ist die Darstellung der kontrastierenden Effekte der Tutti- und Solo-Passagen eine Diskussion wert. In der ersten Phase der Bearbeitungen werden die Grenzen der abwechselnden Tutti-Solo-Passagen im ersten Satz und die Unterschiede in der Textur und den Schichten zwischen den beiden Passagen von Bach nicht verstärkt, sondern sogar abgeschwächt. Es ist nicht einfach, zwischen den Tutti- und den Solo-Passagen im Originalwerk zu unterscheiden, wenn man sich die Partitur der Bearbeitung anschaut oder die Aufführungsversion des Cembalokonzerts anhört, ohne sie mit der Partitur des Originalwerks zu vergleichen. Der Klangeffekt des Tutti und des Solos auf dem Cembalo steht also in dieser Phase nicht im Mittelpunkt von Bachs Aufmerksamkeit. Im ersten Satz verwendet Bach nicht absichtlich verschiedene Materialien und Texturen, um die Tutti- und Solo-Passagen im Originalwerk widerzuspiegeln. Vielmehr nutzt er dasselbe Ausgangsmaterial, um einen ziemlich kohärenten Satz als Ganzes zu bilden. Gleichzeitig schuf Bach nicht absichtlich Raum für das Cembalo als aufführendes Soloinstrument, um mehr Virtuosität zu zeigen. Wie in Beispiel 3 zu sehen ist, gibt es zwischen den Takten 8-14 des ersten Satzes von BWV 985, der im Original als Tutti bezeichnet wird, und den Takten 41-45, die im Original Solo-Passagen sind, keine klare Unterscheidung in der musikalischen Textur und Schichtung (siehe Beispiel 3).

Beispiel 3: BWV 985, 1. Satz T. 8-14 (oben) und T. 41-45 (unten)

The image displays two musical staves for a Cembalo piece. The top staff is labeled 'Tutti' and shows measures 8-14. The bottom staff is labeled 'Solo' and shows measures 41-45. Both passages are in 3/8 time and G minor. The 'Tutti' passage features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. The 'Solo' passage features a more active melody in the right hand and a simpler accompaniment in the left hand.

Genauer gesagt, Telemanns Konzert ist ziemlich kompakt aufgebaut, mit einem viertaktigen Kopfmotiv im Kern des Eröffnungssatzes, und entfaltet sich schrittweise. Die Idee des Kopfmotivs, die in Telemanns Originalwerk enthalten ist, findet sich auch in den Eröffnungssätzen von Vivaldis zwei Konzerten BWV 976 und BWV 978 aus der zweiten Phase. Vergleicht man jedoch die Techniken von Tutti und Solo, so zeigt der erste Satz der Telemann-Bearbeitung einerseits und der

Vivaldi-Bearbeitungen andererseits einen deutlichen Unterschied im Effekt von Tutti und Solo. In der zweiten Phase, die durch die Bearbeitung BWV 976 repräsentiert wird, ist festzustellen, dass Bach den Kontrast zwischen Tutti und Solo in der zweiten Phase verstärkte (siehe Beispiel 4).

Beispiel 4: BWV 976, 1. Satz, T. 1-7 (Tutti) und T. 8-11 (Solo)

The image shows a musical score for BWV 976, 1. Satz, T. 1-7 (Tutti) and T. 8-11 (Solo). The score is in C major, 3/4 time. The first system (Tutti) shows measures 1-7 with a piano accompaniment of chords and a treble clef melody. The second system (Solo) shows measures 8-11 with a treble clef melody and a bass clef accompaniment of chords. Dynamics include piano and forte markings.

Wie in BWV 976 aus der zweiten Phase zu sehen ist, stellt Bach beispielsweise die Tutti-Passage im ersten Satz mit säulenartigen Akkorden dar (Takt 1-7), während sich die Solo-Passage durch die fließenden Melodielinien der oberen und unteren Stimmen auszeichnet (Takt 8-11), die sich klanglich klar und rasch unterscheiden lassen (siehe Beispiel 4). Die verschiedenen Arten, wie Tutti und Solo in den Vivaldi-Bearbeitungen dargestellt werden, werden in Kapitel 5.3, der Analyse der zweiten Phase, näher erläutert.

Da die Kontrastierung von Tutti und Solo in der ersten Phase nicht als grundlegendes Prinzip für die Bearbeitungen diene, stellt sich die Frage, ob Bach in dieser frühen Phase möglicherweise anderen Prinzipien der musikalischen Struktur folgte und das Material dementsprechend organisierte.

Die erste Phase von Bachs Bearbeitung zeigt sein Verständnis und seine Aufmerksamkeit für die strukturellen Gedanken der Phrasierung des Originals. Bachs Bearbeitungen in der ersten Phase sind im Großen und Ganzen phrasenbasiert. Im ersten Satz von BWV 985 zum Beispiel werden die Takte 1-7 der ersten Perioden-Passage, welche die Kopfmotiv-Phrase des Werks ist, von Bach eindeutig in einem säulenartigen Akkordmuster präsentiert, gefolgt von einem schnellen Laufmuster sowohl in den hohen als auch in den tiefen Stimmen bis zu Takt 15, wobei jedes nachfolgende Kopfmotiv im Wesentlichen nach demselben Muster abläuft. Diese Art, eine Bearbeitung auf der Grundlage der Phrasenstruktur des Originalwerks zu konzipieren, unterscheidet sich von der zweiten Phase.

Zusammenfassung der ersten Phase

Die Herangehensweise und der Schwerpunkt von Bachs Bearbeitungen in der ersten Phase unterscheiden sich in wesentlichen Punkten von der zweiten Phase der Vivaldi-Bearbeitungen nach 1713. Zunächst ist festzuhalten, dass die in der ersten Phase bearbeiteten Originalwerke in ihrer Struktur von denen der zweiten Phase abweichen. Die Vorlage von BWV 981 ist hauptsächlich in Binärform konzipiert, während die Vorlagen von BWV 985 und BWV 979 die Kopfmotiv-Schreibweise früherer Konzerte widerspiegeln. Zwei dieser Werke sind nicht in drei Sätze gegliedert. Daraus wird ersichtlich, dass die Originalwerke, die Bach in dieser Phase bearbeitete, sich in ihrer Formstruktur und Satzanzahl von den dreisätzigen Konzerten mit typischer Ritornell-Struktur unterscheiden, die er in der zweiten Phase auswählte.

Zweitens haben die Originalwerke der ersten Phase einen expliziteren polyphonen Charakter als die Originalwerke der zweiten Phase (zum Beispiel der dritte Satz von BWV 979, der erste und zweite Satz von BWV 981, der dritte Satz von BWV 985), so dass Bach nicht versuchte, mit dem polyphonen Ansatz weiterzugehen, und die langsamen Sätze in einer vereinfachten Form gestaltet sind. Es ist anzumerken, dass, wenn man Bachs ergänzende Bearbeitungen als bloße Hinweise darauf betrachtet, wie der Generalbass oder die Verzierungsmöglichkeiten zu spielen sind, es schwer zu erklären ist, warum Bach nicht alle Bearbeitungen auf diese Weise behandelt und in der Partitur dargestellt hat. Der Unterschied dürfte daher auf einen unterschiedlichen Schwerpunkt und ein unterschiedliches Ziel zurückzuführen sein. Wie an den beiden letzten Sätzen von BWV 981 aus der ersten Phase zu erkennen ist, handelt es sich dabei im Wesentlichen um eine direkte Übertragung des Originals und nicht um die Tendenz zu volleren Stimmsschichten, die in der zweiten Phase zu beobachten ist.

Drittens betonte Bach den Unterschied zwischen den Tutti- und Solo-Wechseln in der Textur nicht explizit. Stattdessen milderte er diesen Unterschied durch Techniken wie den Kontrapunkt ab und verwendete, wenn er kontrapunktisch komponierte, häufig musikalisches Material aus dem Originalwerk selbst. Darüber hinaus ordnete Bach in der ersten Phase das Material gemäß dem Prinzip der „Phraseneinheit“ des Ausgangswerks. Es ist anzunehmen, dass Bachs unterschiedliche Bearbeitungsmotivation auch seine Auswahl der Originalwerke beeinflusste. In der zweiten Phase, in der er danach strebte, den konzertanten Charakter auf das Tasteninstrument zu übertragen, legte er möglicherweise größeren Wert auf Konzerte, bei denen der Kontrast zwischen Tutti- und Solo-

Passagen stärker hervorgetreten ist. Diese Tendenz zeigt sich im Vergleich zur ersten Phase bei den von ihm ausgewählten Vivaldi-Konzerten deutlicher.

5.4 Bearbeitungen der zweiten Phase

Diese Phase befasst sich hauptsächlich mit Werken, die durch Vivaldi-Bearbeitungen repräsentiert werden. Bach füllte die inneren Stimmen durch die Hinzufügung und Verwendung von Ornamenten, Kontrapunkt und Nebentönen auf. Darüber hinaus spiegeln sowohl die Bearbeitungen des Allegro- als auch des Adagio-Satzes Bachs Aufmerksamkeit für aufführungspraktische Effekte wider, einschließlich der Präsentation des kontinuierlichen Klangs der Streicher im Original durch ein Tasteninstrument, einer Intensivierung der fließenden Bewegung der Tasteninstrumente und einer Betonung des Tutti-Solo-Wechsels. Wie aus den analysierten Beispielen der Werke hervorgeht, konzentrierte sich Bach in der ersten Phase seiner Bearbeitungen nicht auf die „Präsentation der Konzertstruktur“, noch zeigte er eine Tendenz, den Tutti-Solo-Gegensatz mit Techniken wie der Polyphonie zu verstärken oder die Episodenpassagen in seinen Bearbeitungen hervorzuheben. In den Bearbeitungen BWV 972, BWV 976 und BWV 978 aus der zweiten Phase, werden die oben erwähnten Punkte zu wichtigen Prinzipien von Bachs Bearbeitungen. Bach entschied sich dafür, das Originalwerk in einer vielfältigeren Bearbeitungstechnik zu präsentieren, nicht weil er vorher keine entsprechende „Fähigkeit“ besessen hätte, sondern weil er sein Ziel, Streicherkonzerte für das Cembalo als Tasteninstrument zu bearbeiten, aufgrund seiner bisherigen Praxis verlagert oder verdeutlicht hatte. Eines der wichtigsten Ziele war es, die höhere Virtuosität und Ausdruckskraft des Cembalos als Soloinstrument zu erforschen.¹⁷⁹ Bei den Bearbeitungen testete Bach die strukturellen und klanglichen Eigenschaften der Gattung des Solokonzerts ohne Orchesterbegleitung aus.

Die polyphone Technik ist ein äußerst wichtiges Element der zweiten Phase, und sie ist eine der Grundlagen, um den Zweck von Bachs Bearbeitung in dieser Phase zu begründen. Die Darstellung der Polyphonie ist kein Selbstzweck, sondern ein Mittel, mit dem Bach die Effekte des Werks erzielt. In den Streicherkonzerten von Komponisten wie Vivaldi können die strukturelle Darstellung des Konzerts, die Variation des musikalischen Materials, der Kontrast in Textur, Klangfarbe und Lautstärke durch das Zusammenspiel der verschiedenen Instrumente des Orchesters auf eine Weise dargestellt werden, die das Cembalo als einzelnes Instrument nicht ohne weiteres erreichen kann. In den Bearbeitungen stellt Bach sowohl die Struktur des Konzerts als auch den Charakter der

¹⁷⁹ Wolff, 2020, S. 86.

Tasteninstrumente durch die Überlagerung von Stimmen, Variationen in der Textur, fließendes Material, die Verwendung von Dissonanzen und die Betonung des Kontrasts zwischen Tutti und Solo dar – alles Techniken, die mit Polyphonie zu tun haben. In Bachs Cembalobearbeitungen gibt es eine Beziehung zwischen der Bearbeitungstechnik und dem Instrument: Die Technik wird von den instrumentalen Eigenschaften des Cembalos beeinflusst, aber auch von diesem Tasteninstrument angetrieben.

Der Zweck der zweiten Phase der Bearbeitung beinhaltet zwei Aspekte: erstens, das bearbeitete Werk für die tatsächliche Aufführung zu verwenden, und zweitens, die Konzerte von Prinz Ernst besser präsentieren zu können, sei es zur Würdigung oder zu Unterrichtszwecken. Mit beiden Möglichkeiten im Hinterkopf präsentierte Bach eine genauere Struktur sowie die Effekte des Konzerts auf dem Cembalo.

5.4.1 Kontraste zwischen Tutti und Solo

Die Darstellung und sogar die Verstärkung der Kontraste zwischen dem Tutti und dem Solo des Originalkonzerts stehen im Mittelpunkt von Bachs Aufmerksamkeit in dieser Phase der Bearbeitungen. In allen drei Sätzen von BWV 972, BWV 976 und BWV 978 ist Bachs klare Vorstellung vom Unterschied zwischen der Präsentation der Tutti- und Solo-Passagen zu erkennen. Im Original spiegelt sich der kontrastierende Charakter von Tutti und Solo zunächst in der Anzahl der Stimmen wider. Bach ersetzt die Tutti-Passagen in der Originalkomposition, die aus verschiedenen Instrumentenstimmen bestehen, oft durch Säulenakkorde, und die Solo-Passagen werden in der Regel als einstimmige melodische Linien in hohen und tiefen Stimmen präsentiert. Weitere Vergleiche und Analysen zeigen, dass die Bearbeitungen in dieser Phase weit davon entfernt sind, lediglich Klavierauszüge der Streicherkonzerte zu sein. In den folgenden Beispielen werden die in Bachs Bearbeitungen angewendeten polyphonen Techniken hervorgehoben und erläutert. Der Hauptzweck dieser Notenbeispiele besteht jedoch darin, Bachs Unterscheidung zwischen Tutti- und Solo-Passagen zu verdeutlichen.

In Beispiel 5.1 behält die Tutti-Stimme die beiden höchsten und tiefsten Außenstimmen des Originals bei, und die Mittelstimme wird mit Innenstimmen aufgefüllt, wobei die Harmonien intakt bleiben. In Beispiel 5.2 wird die ursprüngliche Violin-Solostimme des Originalwerks beibehalten, während die Bassstimme auf der ursprünglichen Richtung der Bassbewegung und dem Intervallverhältnis basiert. Die melodische Linie wird durch das Hinzufügen von Nebentönen in

Gruppen von Sechzehntelnoten gebildet, während der Rhythmus des ersten kräftigen Schlags jedes Takts intensiviert wird. Ein Vergleich der beiden Beispiele 5.1 und 5.2 zeigt deutlich, dass Bach die Tutti-Passage in der Bearbeitung mit Säulenakkorden im Bass präsentiert, während die Solo-Passage in den unteren Stimmen mit einer flüssigeren einstimmigen Melodie vorgetragen wird, wodurch ein klanglicher Kontrast entsteht.

Beispiel 5.1: BWV 972, 1. Satz, T. 16-20, Tutti (oben) und Vivaldi RV 230, 1. Satz, T. 16-20 (unten)

The image displays a musical score for Example 5.1, comparing the Tutti and Solo passages of BWV 972 and Vivaldi RV 230. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, the Piano part is shown, with the first section marked '(Tutti)' and the second section marked '(Solo)'. Below this, the string parts are listed: Violin I, Violin II, Violin III, Violin IV, Viola I, Viola II, Violoncello, and Cembalo. The Violin parts are marked 'Tutti' for the first section and 'Piano' for the second section. The Viola and Violoncello parts are marked 'Piano' for the second section. The Cembalo part is marked 'Piano' for the second section. The score is in 3/4 time and G major. The first section (Tutti) features a rhythmic pattern of eighth notes, while the second section (Solo) features a more fluid, single-line melody in the lower voices. The score is divided into four measures, with the first measure being the start of the Tutti passage and the last measure being the end of the Solo passage.

Beispiel 5.2: BWV 972, 1. Satz, T. 20-24, Solo (oben) und Vivaldi RV 230, 1. Satz, T. 20-24 (unten)

The image displays two musical systems. The top system is for BWV 972, featuring a piano solo part with a treble and bass clef. The bass line includes red annotations: two '+' signs above the first two measures, and three pairs of red dashed boxes around the eighth notes in measures 2, 3, and 4. The bottom system is for Vivaldi RV 230, showing a full orchestral score with multiple staves. The bass line of the lower system also features red dashed boxes around the eighth notes in measures 2, 3, and 4, mirroring the annotations in the top system.

Beispiel 6.1 verwendet hauptsächlich Imitation und Sequenz, um eine hohe und eine tiefe melodische Stimme zu bilden, die relativ unabhängig voneinander sind. Der ursprüngliche Violintriller entspricht einer tiefen Stimme mit einem Achtelrhythmus. In Bachs Bearbeitung wird jedoch ein einheitlicher Sechzehntelnoten-Rhythmus beibehalten. Der Tutti-Teil von Beispiel 6.2 wird weiterhin von Säulenakkorden dominiert, um die Textur des Solos hervorzuheben.

Beispiel 6.1: BWV 976, 1. Satz, T. 18-23, Solo (oben) und RV 265, 1. Satz, T. 18-23 (unten)

The image displays two musical systems. The top system is for BWV 976, featuring a piano solo part with a treble and bass clef. The bass line includes red annotations: a red arrow pointing to the first measure, and three pairs of red dashed boxes around the sixteenth notes in measures 2, 3, and 4. The bottom system is for Vivaldi RV 265, showing a full orchestral score with multiple staves. The bass line of the lower system also features red dashed boxes around the sixteenth notes in measures 2, 3, and 4, mirroring the annotations in the top system.

Beispiel 6.2: BWV 976 1. Satz, T. 16-18 Tutti (oben) und RV 265, 1. Satz T. 16-18 (unten)

The image displays two musical staves. The top staff shows the beginning of the Tutti section of BWV 976, starting with a forte (*f*) dynamic and transitioning to piano (*Piano*). The bottom staff shows the corresponding section of RV 265, which is divided into two systems. The first system is marked piano (*Piano*), and the second system is marked forte (*Forte*). The RV 265 score includes fingerings (7, 5, 4, 3) and dynamic markings (*Piano* and *Forte*) for various parts of the ensemble.

Wie in Beispiel 7.1 zu sehen ist, verwendet Bach im Tutti-Teil von BWV 978 immer noch die Imitation und vereinheitlicht den Rhythmus der Sechzehntelnoten wie in Beispiel 6.1. Bach verwendet den Kontrast der Tonlage, um den Veränderungen der Stärke im Original zu entsprechen. Das *forte* in Beispiel 7.1 ist ein Oktavraum höher als das *piano* in der Bearbeitung. Im Solo-Abschnitt behält Bach die melodischen Stimmen bei, während er die Basslinie aus der zweiten Violinstimme und der ersten Note jedes Taktes des Streichersatzes gewinnt (siehe Beispiel 7.2).

Beispiel 7.1: BWV 978, 1. Satz, T.1-4, Tutti (oben) und RV 310, 1. Satz, T. 1-4 (unten)

The score for Example 7.1 is divided into two systems. The top system is for BWV 978, measures 1-4, marked *Allegro* and *Tutti*. The piano part features a bass line with a 7-measure rest in the first measure, followed by a sequence of eighth notes. The bottom system is for RV 310, measures 1-4, also marked *Allegro*. It includes staves for Violino Primo, Violino Secondo, Violino Terzo, Violino Quarto, Alto Primo, Alto Secondo, Violoncello, and Violone e Cembalo. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics are indicated as *forte* and *piano* for the piano part, and *Piano* and *Forte* for the strings. Red dashed boxes highlight specific passages in the piano and string parts.

Beispiel 7.2: BWV 978, 1. Satz, T. 12-15, Solo (oben) und RV 310, 1. Satz, T. 12-15 (unten)

The score for Example 7.2 is divided into two systems. The top system is for BWV 978, measures 12-15, marked *Solo*. The piano part features a complex sixteenth-note texture in the right hand and a steady eighth-note bass line. The bottom system is for RV 310, measures 12-15, also marked *Solo*. It includes staves for Violino Primo, Violino Secondo, Violino Terzo, Violino Quarto, Alto Primo, Alto Secondo, Violoncello, and Violone e Cembalo. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics are indicated as *Piano* and *Forte* for the strings.

5.4.2 Entwicklung der Episoden in der Ritornell-Struktur

Während Bach in der ersten Phase sein Bearbeitungsmaterial auf der Grundlage der Phrasenstruktur des Originals organisierte, orientierte er sich bei den Werken der zweiten Phase, die eine Ritornell-Struktur aufweisen, an den beiden kontrastierenden Abschnitten Ritornell und Episode. Konkret besteht die Ritornell-Form im Concerto aus zwei kontrastierenden Abschnitten, die sich ständig abwechseln, dem Ritornell und der Episode. Der Ritornell-Abschnitt ist ein relativ stabiler Teil des Stücks, während die Episode flexibler ist als der Ritornell-Abschnitt. Das Soloinstrument kann sich in den Episodenpassagen voll entfalten und kontrastiert mit den Tutti-Passagen, die ihnen vorausgehen und folgen. In der kompositorischen Tradition des Italienischen Concertos existieren diese beiden Abschnitte als ein Paar von gegensätzlichen Elementen, die einen langen Entwicklungsprozess durchlaufen haben. Ursprünglich war der Ritornell-Abschnitt absolut dominant im Konzert. Die grundlegende Funktion der Episode beschränkte sich darauf, die einzelnen Abschnitte miteinander zu verbinden und den Übergang von der alten zur neuen Tonart zu vollenden. Mit der Entwicklung des Concerto Grosso und der Entstehung des Solokonzerts nimmt die Episode einen höheren Stellenwert ein und beginnt, sich Schritt für Schritt in Richtung Unabhängigkeit zu bewegen. Im Gegensatz zum Ritornell-Abschnitt spielen die Soloinstrumente in der Episode auffallend ausdrucksstarkes Tonmaterial.¹⁸⁰ Die Bedeutung des Wortes „Concerto“ wird genauer ausgedrückt: Der Kontrast und der Konflikt zwischen Solo und Tutti, Ritornell und Episodenabschnitten und der Rivalität zwischen den Abschnitten ziehen sich durch das ganze Stück. Die Praxis und die ständige Suche nach einer optimaleren Entwicklung dieser Struktur war ein lebenslanges kompositorisches Experiment Bachs, insbesondere in den Brandenburgischen Konzerten, in denen seine Beherrschung der Ritornell-Struktur und insbesondere des kontrastierenden Materials zwischen Ritornell und Episode deutlich wird. In der Episode lässt Bach vor allem die Solo-Passagen mehr Vielfalt und Eigenständigkeit zeigen, ein klarer Versuch Bachs in der zweiten Phase der Bearbeitungen.

Wie in den folgenden Beispielen zu sehen ist, fügte Bach nicht nur polyphones Material zu den Episodenpassagen hinzu. Die virtuoson Solo-Passagen im Originalwerk mit ihrem typischen Streicher-Idiom wurden von Bach außerdem so bearbeitet, dass sie besser für Tasteninstrumente geeignet sind und deren Virtuosität hervorheben. Infolgedessen nehmen die Bearbeitungen der

¹⁸⁰ Roeder, 2003, S. 76.

zweiten Phase einen stärker ausgeprägten Charakter in Bezug auf Virtuosität und Aufführungseffekte an.

Bach hat einige der Spielfiguren der Violine aus dem melodischen Teil des Originals in gebrochene Akkorde umgewandelt, die eher für Tasteninstrumente geeignet sind. Dadurch wurde diese sehr streicherähnliche Interpretation in eine für die Tasteninstrumente charakteristische Sprache verwandelt. Der Bassbereich verwendet Sequenzmaterial und ist strenger ausgeführt als im Original. Zusätzlich zur Verschiebung der Septime in den Takten 59 und 61 der ursprünglichen Violingruppe (Violine II-IV) zu den melodischen Stimmen fügte Bach auch eine Septime in den Takten 58, 60 und 62 hinzu und schuf so eine Kette von Dominantseptakkorden (siehe Beispiel 8).

Beispiel 8: BWV 972, 3. Satz, T. 58-63, Episode II (oben) und RV 230, 3. Satz, T. 58-63 (unten)

The image displays two systems of musical notation. The top system, labeled '(Solo)', shows a piano solo with a sequence of chords: D, V7/VI, V7/II, V7/V, V7, V7/IV, and IV. Red brackets and plus signs highlight the sequence of dominant seventh chords. The bottom system, also labeled '(Solo)', shows a piano solo with a sequence of chords: D, V/VI, V7/II, V/V, V7, V/IV, and IV. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols and dynamics like 'Piano'.

Bach reduzierte die Intervallabstände jenseits der Oktave in den schnell verlaufenden Passagen des Originals und hielt sie innerhalb der Oktave, um die schnelle Flüssigkeit des Klavierspiels zu gewährleisten, und er bereicherte die unteren Stimmen des Originals durch Sequenz und das Hinzufügen von internem melodischem Material (siehe Beispiel 9).

Beispiel 9: BWV 976, 1. Satz, T. 47-53, Episode II (oben) und RV 265, 1. Satz, T. 47-53 (unten)

Die unteren Stimmen nehmen einen Sequenz-Ansatz auf und bilden einen Kontrapunkt zu den melodischen Stimmen. Harmonisch gesehen ist das offensichtlichste Merkmal der Bearbeitungen die Verwendung des Septakkordes. In diesem Beispiel ist zu erkennen, dass Bach die Septime bewusst hervorgehoben hat, indem er sie als separate Linie darstellt (siehe Beispiel 10).

Beispiel 10: BWV 976, 1. Satz, T. 74-79, Episode III (oben) und RV 265, 1. Satz, T. 74-79 (unten)

Im Beispiel 11 änderte Bach die Einzeltonwiederholung zu einem klavierartigen, fließenden melodischen Muster und schuf Imitationen in den unteren Stimmen, während er eine Sequenzgruppe in viertaktigen Schritten bildete. Diese Reihe von Beispielen zeigt, dass Bach die Solo-Passage im Abschnitt Episode gezielt und kreativ bearbeitete. Gleichzeitig scheint Bach die

Ausdruckskraft der Episoden-Passagen durch eine notwendige instrumentale Umschreibung der höheren melodischen Linien des Originals weiter ausgebaut zu haben. Dies macht diesen Abschnitt zusammen mit dem Hinzufügen von polyphonem Material in den unteren Stimmen abwechslungsreicher, kontrastreicher und eigenständiger. Das Material, das Bach in den melodischen Stimmen für die absteigenden Tonleitern verwendet, ist selbst von dem Solomaterial abgeleitet, das in Takt 11 des Originals erscheint. Diese von Bach entworfene viertaktige Phrase ist sowohl eine Einführung in das vorhandene Material im Original als auch eine Verstärkung der Melodik der Solo-Passage auf den Tasteninstrumenten.

Beispiel 11: BWV 978, 3. Satz, T. 56-64, Episode II (oben) und RV 310, 3. Satz, T. 56-64 (unten)

The image displays two musical systems. The upper system is a piano solo for BWV 978, measures 56-64. It features a right-hand melody with a four-measure phrase highlighted by a red bracket. A red arrow points to the start of this phrase, labeled '(Solo)'. The lower system is a multi-staff arrangement for RV 310, measures 56-64. It includes a solo part in the upper staves and polyphonic accompaniment in the lower staves. The solo part is marked 'Solo' and consists of a continuous melodic line. The accompaniment is polyphonic, with multiple voices in the lower staves.

Bei Bachs Cembalobearbeitungen beschränkte sich die ursprüngliche Absicht der polyphonen Bearbeitungen nicht auf eine Überarbeitung der Instrumentierung durch die Tasteninstrumente selbst, sondern vor allem auf die Verwirklichung von Bachs weiterem „musikalischen Denken“. Die technischen Anforderungen an das Instrument werden in dieser zweiten Phase deutlich. Für eine herausragende Klavierspielerin wie Wanda Landowska gilt BWV 972 (und auch BWV 976 und BWV 978) als ein Werk von großer Virtuosität für das Solo Tasteninstrument.¹⁸¹

¹⁸¹ Palmer, 1989, S. 52-56.

Aus der Werkanalyse geht hervor, dass die Verwendung von Nebentönen ein wichtiger Bestandteil sowohl der Bearbeitungen Bachs, als auch seines persönlichen musikalischen Idioms ist. Bach macht in seinem schnell fließenden Material ausgiebig Gebrauch von arpeggierten Mustern zerlegten Akkorden und Dissonanzen wie Durchgangstönen, Wechselnoten und Vorschlägen, die häufig als Nebentöne verwendet werden. Die schnell verlaufenden Phrasen mit hinzugefügten Außenakkorden spielen in den Bearbeitungen eine andere Rolle, zum Beispiel in langen Notendauern oder Pausen in den ursprünglichen Phrasen (siehe Beispiel 12), in denen Bachs hinzugefügte Teile eine reibungslose Verbindung oder einen kontrapunktischen Zusammenhang bilden. Dadurch wird einerseits die mögliche Unbeweglichkeit vermieden, die entstehen könnte, wenn auf den Tasteninstrumenten nur Noten von langer Dauer beibehalten werden, und andererseits wird der Impuls für die musikalische Entwicklung gestärkt.

Basierend auf den Prinzipien der Tasteninstrumentierung wird dieses schnell laufende Muster vor allem in Passagen der Phrasenverbindung, des Übergangs und der Fortspinnung verwendet (siehe Beispiel 12). Die schnell verlaufenden Phrasen in den Solo-Passagen sind oft durch die Konstruktion von Imitation oder Kontrapunkt in den unteren Stimmen gekennzeichnet, welche die höheren Stimmen widerhallen lassen und mit den säulenartigen Akkorden oder der musikalischen Textur aus Melodie und Begleitung in den Tutti-Passagen kontrastieren. In der Tutti-Passage wird die Struktur durch die Hinzufügung von schnellen Laufmustern einerseits weiter geschichtet und andererseits die technische Schwierigkeit und die Ausdruckskraft der Tasteninstrumente erhöht (siehe Beispiel 13).

Beispiel 12: BWV 976, 1. Satz, T. 43-45 (oben) und RV 265, 1. Satz, T. 43-45 (unten)

The image shows a musical score for Example 12. The top system consists of two staves: a piano part in treble clef and a bass part in bass clef. The piano part features a complex melodic line with slurs and a 'Solo' marking. The bass part has a rhythmic accompaniment. The bottom system consists of six staves for string instruments (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso, and Double Bass). The Violin I and II parts have a similar melodic line to the piano part, while the other instruments provide harmonic support. A 'Solo' marking is placed above the Violin I staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C).

Beispiel 13: BWV 972, 3. Satz, T. 23-27 (oben) und RV 230, 3. Satz, T. 23-27 (unten)

The image shows a musical score for Example 13. The top system consists of two staves: a piano part in treble clef and a bass part in bass clef. The piano part features a complex melodic line with slurs and a 'Tutti' marking. The bass part has a rhythmic accompaniment. The bottom system consists of six staves for string instruments (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso, and Double Bass). The Violin I and II parts have a similar melodic line to the piano part, while the other instruments provide harmonic support. A 'Tutti' marking is placed above the Violin I staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8.

Es ist anzumerken, dass Bachs Bearbeitungen deutlich seine Interpretation von Verzierungen und der Kunst des Generalbasses auf Tasteninstrumenten zeigen. Dies verleiht der Reihe von Bachs Bearbeitungen einen „Lehrbuch“-Charakter. Aus aufführungspraktischer Sicht enthalten Bachs Bearbeitungen zwar klare Anweisungen für die Verzierungen und Passagenbässe, aber sie erfassen sicherlich nicht die volle Absicht von Bachs Bearbeitungen. Die Analyse der Werke zeigt, dass Bachs Schwerpunkt in dieser Phase seiner Bearbeitungstechnik auf dem Verständnis und der Darstellung der Struktur des Konzerts lag.

Zusammenfassung der zweiten Phase

Die Analyse der Werke zeigt, dass der Schwerpunkt von Bachs Bearbeitungstechnik in dieser Phase auf dem Verständnis und der Darstellung der Konzertstruktur und der Erforschung des künstlerischen Ausdrucks des Tasteninstruments lag. Bach setzte eine Reihe von Techniken ein, um ein anderes Ziel als in der ersten Phase zu erreichen. Er hob den kontrastreichen Charakter des Konzerts Tutti und Solo auf den Tasteninstrumenten hervor, entwickelte die Eigenständigkeit der Episodenpassagen und verstärkte die Virtuosität des Cembalos.

5.5 Erweiterungen während der zweiten Phase

Die zweite Phase wird durch Bachs Bearbeitungen von Vivaldis Op. 3 aus den Jahren 1713-1714 repräsentiert. Allerdings ist die zweite Phase nicht nur auf die Jahre 1713-1714 beschränkt, sondern umfasst auch andere Bearbeitungen von Vivaldis Originalwerken. Die vorliegende Analyse von Bachs Bearbeitungen der zweiten Phase basiert sowohl auf historischen Hinweisen als auch auf den technischen Merkmalen, die Bach in diesen Bearbeitungen zeigt. Neben den drei Bearbeitungen von Vivaldis Op. 3 gibt es drei weitere Bearbeitungen, die ebenfalls auf Vivaldis Originalwerken beruhen und ein ausgereiftes Niveau der Ritornell-Struktur aufweisen: BWV 973, BWV 975 und BWV 980. Diese können ebenfalls in die zweite Phase des Bearbeitungsverfahrens einbezogen werden.

BWV 973 entspricht dem Original von Vivaldis RV 299, das 1716 veröffentlicht wurde. Bachs Bearbeitung stimmt inhaltlich mit dem veröffentlichten Werk überein, so dass die Bearbeitung wahrscheinlich nach 1716 abgeschlossen wurde. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass eine frühere Handschrift dieses Werkes unter den Weimarer Musikern bevorzugt wurde, die dann als Vorlage für Bachs Unterricht des Prinzen diente und somit einige seiner Werke beeinflusste.¹⁸² Falls

¹⁸² Vgl. Kapitel 5.6 dieser Dissertation sowie Williams, 2003, S. 201.

ein solches frühes Manuskript existiert, unterscheidet sich sein Inhalt nicht sehr von dem der späteren Veröffentlichung. BWV 975 und BWV 980 sind im Vergleich zum Original von Vivaldis Op. 4, das 1716 veröffentlicht wurde, nur im ersten Satz identisch und könnten daher von einer vor der Veröffentlichung entstandenen Manuskriptversion bearbeitet worden sein. Insofern ist es schwierig, das mögliche Datum der Bearbeitung auf der Grundlage des Veröffentlichungsdatums zu bestimmen.¹⁸³

Aus Sicht der Werkanalyse spiegeln die drei Werke jedoch einen einheitlichen Bearbeitungsstil wider, der demjenigen von Bachs Bearbeitungen von Vivaldis Op. 3 entspricht. Dies zeigt sich in der klaren Darstellung der kontrastierenden Merkmale von Tutti und Solo, der Unterscheidung zwischen Ritornell und Episode sowie in der Verstärkung der Ausdruckskraft und Unabhängigkeit der Episoden-Passagen. Dies unterscheidet sich wesentlich von Bachs Bearbeitungen der Werke von Telemann (BWV 985) und Marcello (BWV 981) in der ersten Phase sowie der Werke von Prinz Ernst in der dritten Phase. Durch die Umsetzung seiner persönlichen musikalischen Vorstellungen und Techniken wie der Polyphonie erreichen Bachs Bearbeitungen die Virtuosität und Kunstfertigkeit eigenständiger Werke für Tasteninstrumente.

5.5.1 Kontraste zwischen Tutti und Solo

Beispiel 14 zeigt zunächst die Merkmale des Originals und der Bearbeitung, die mit der zweiten Phase übereinstimmen, nämlich den Kontrast zwischen Tutti und Solo. BWV 973 folgt ebenfalls dem Kontrast zwischen Vivaldis ursprünglichem Tutti und Solo, bildet jedoch im Solo-Abschnitt einen einheitlichen Rhythmus in Achtelnoteneinheiten, wobei die höheren melodischen Stimmen in den Phrasen leicht angepasst werden. Im Originalwerk gibt es in den Takten 47-50 eine Gruppe von nicht strengen Sequenzen. Die von Bach neu hinzugefügten Töne in der Bassstimme bilden zusammen mit der Melodiestimme dissonante Intervalle, die auf der nachfolgenden zweiten betonten Zählzeit zu konsonanten Intervallen aufgelöst werden. Dies zeigt, dass Bachs zusätzliche Materialien nicht nur die Bewegung beschleunigen und den Solopart fließender machen, sondern auch harmonische Spannung erzeugen. Im Originalwerk von Vivaldi beschränkt sich die Verwendung von Akkorden auf Grundstellungen und Sextakkorde, und es werden aus harmonischer Sicht keine dissonanten Töne verwendet. Im Gegensatz zum Original, das nur eine einstimmige Basslinie hat, zeigt Bachs Hinzufügung von Material in der Bassstimme polyphones Denken. Diese

¹⁸³ Vgl. Kapitel 2.3 dieser Dissertation.

zusätzliche Materialien können als eine neue Stimme betrachtet werden und bilden zusammen mit der Oberstimme eine vertikale Auflösung (siehe Beispiel 14.2).

Beispiel 14.1: BWV 973, 1. Satz, T. 1-6, Tutti (oben) und Vivaldi RV 299, 1. Satz, T. 1-6 (unten)

The image displays a musical score for Example 14.1, consisting of two parts. The top part is a piano accompaniment for BWV 973, measures 1-6, marked 'Tutti'. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano part is characterized by block chords and rhythmic patterns. The bottom part is a string section for Vivaldi RV 299, measures 1-6, also marked 'Tutti'. It includes staves for Violino Principale, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello ed Organo. The string parts are written in the same key signature and time signature, with the lower strings (Viola, Violoncello ed Organo) in bass clef. The score shows a clear vertical alignment between the piano accompaniment and the string parts, illustrating how the piano accompaniment can be perceived as an additional voice. Fingering numbers (6, (6)) are indicated below the string staves.

Beispiel 14.2: BWV 973, 1. Satz, T. 46-50, Solo (oben) und RV 299, 1. Satz, T. 46-50 (unten)

The image shows a musical score for Example 14.2, comparing a Solo part (top) and a Violino Principale part (middle) for BWV 973, 1. Satz, T. 46-50. The Solo part is in G major, 2/4 time, and features a rapid sixteenth-note pattern. The Violino Principale part is in the same key and time, but is mostly silent. The Violino I and II parts are also silent. The Viola part is in G major, 2/4 time, and features a similar rapid sixteenth-note pattern. The Violoncello ed Organo part is in G major, 2/4 time, and features a similar rapid sixteenth-note pattern. The Solo part has fingerings 7, 6, 4, 3, 2, 3, 4, 6 indicated above it. Red brackets and plus signs are used to highlight specific intervals and patterns in the Solo part.

Im Solopart fügte Bach ein schnelles Laufmuster hinzu, eine übliche Technik, die nicht nur in den unteren Stimmen, sondern auch in den melodischen Stimmen auftaucht. Mit der gleichen melodischen Voraussetzung wie die Tutti-Stimme betont Bach die Wechsel zwischen den beiden Stimmen sehr deutlich, und Bachs Interpretation der Solostimme ist in dieser Phase immer klar. (siehe Beispiel 15.1)

Beispiel 15.1: BWV 975, 1. Satz, T. 1-8, Tutti (oben) und Vivaldi RV 316 1. Satz, T. 1-8 (unten)

The image displays two musical excerpts. The upper excerpt is the piano accompaniment for J.S. Bach's BWV 975, first movement, measures 1-8, marked 'Tutti'. It features a treble and bass clef in 2/4 time, with a key signature of one flat. The lower excerpt is the orchestral score for Vivaldi's RV 316, first movement, measures 1-8, marked 'Allegro'. It includes parts for Violino principale, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabasso, and Cembalo. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat. Dynamics such as *f* are indicated. Figured bass notation is present at the bottom of the Cembalo part, including figures like 4 6, 6 6, 6 6, 6 7, 6 7, 6, and 6.

Beispiel 15.2: BWV 975, 1. Satz, T. 33-40, Solo (oben) und RV 316, 1. Satz, T. 33-40 (unten)

The image displays a musical score for measures 33-40 of two pieces. The top part is the solo for BWV 975, and the bottom part is the orchestral arrangement for RV 316. The score includes staves for Violino principale, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello (1. solo), Contrabass, and Cembalo. The Cembalo part is figured bass, with figures: 6 4 3/4, 6 #6 6 6 6, 6 7b 5, 6 5, 7, 6, #.

5.5.2 Entwicklung der Episoden in der Ritornell-Struktur

Bach fügte in BWV 973 Episode III in Takt 77 eine Septime hinzu und passte damit die melodische Linie der inneren Stimme des Originalwerks an, um eine Septakkordkette zu bilden. Die melodischen Stimmen geben klare Hinweise auf die Möglichkeiten des virtuosen Spiels auf dem Tasteninstrument (siehe Beispiel 16).

Beispiel 16: BWV 973, 1. Satz, T. 76-84, Episode III (oben) und RV 299, 1. Satz, T. 76-84 (unten)

G: II7 V7 I7 IV7 VII56 e:V7 K46 V7

G: II V7 I IV7 VII e:V7 K46 V7

In Beispiel 17 verwendet Bach Imitation und Sequenz hauptsächlich in den unteren Stimmen, um zwei relativ unabhängige melodische Stimmen zu schaffen. In den Episodenpassagen stehen die Hervorhebung der Virtuosität des Soloteils und die Vielfalt der verwendeten polyphonen Techniken wie immer im Mittelpunkt von Bachs Bearbeitungen in dieser Phase.

Beispiel 17: BWV 980, 1. Satz, T. 59-63, Episode II (oben) und RV 381, 1. Satz, T. 59-63 (unten)

7 7 9 8 7 4 3 7 4 3 7 4 3 6 6

Im Allgemeinen ähneln BWV 973, BWV 975 und BWV 980 in ihrer Bearbeitung von Vivaldis Op. 3 stark der Vorgehensweise Bachs. In Bezug auf Ansatz und Zielsetzung stehen sie im Einklang mit

den anderen Bearbeitungen, die Bach in der sogenannten zweiten Phase seines Schaffens vorgenommen hat. Daher werden diese Werke als Erweiterungen der zweiten Phase betrachtet.

5.6 Bearbeitungen der dritten Phase

Die dritte Phase von Bachs Bearbeitungen konzentriert sich auf die Originalwerke von Prinz Ernst. Obwohl die ursprüngliche Autorschaft ausschließlich Prinz Ernst zugeschrieben wird, zeigt eine spezifische Analyse der Werke, dass diese Phase der Bearbeitungen in zwei Kategorien unterteilt werden kann. Die erste Kategorie umfasst zwei Werke, bei denen Bach die Absicht hatte, sie zu „korrigieren“, um Prinz Ernst Ratschläge und Anleitung zu seiner Kompositionstechnik zu geben. Die Werke, die am ehesten in diese Kategorie fallen, sind BWV 982 und BWV 987. Die zweite Kategorie umfasst zwei Werke, die Prinz Ernst nach dem Vorbild oder unter dem Einfluss des Vivaldi-Konzerts (bzw. dessen Bearbeitung durch Bach) komponierte. Eines davon ist ein Streicherkonzert in G-Dur, das andere ist bis heute unbekannt. Bach bearbeitete die beiden Originale als BWV 592a und BWV 984.

In den vier Bearbeitungen von BWV 982, BWV 987, BWV 592a und BWV 984 aus dieser Phase legt Bach ähnlich großen Wert auf den Aufführungseffekt wie in der zweiten Phase, da die Bearbeitungen stets als vollständige Cembalowerke in Bachs Händen entstanden sind. Im vorliegenden Abschnitt wird zudem argumentiert, dass Bachs Bearbeitungen der zweiten Phase und das Original als Lehrmaterial für Prinz Ernst zu betrachten sind.

Die Präsentation auf dem Cembalo ist ein praktischerer und schnellerer Weg als das Orchester, um den tatsächlichen Effekt des Violinkonzerts von Prinz Ernst zu beurteilen, es vorzuspielen und immer weiter zu verbessern, und gleichzeitig Vorschläge für entsprechende Verbesserungen zu machen, die der Prinz auf diese Weise besser nachvollziehen kann. Aus Walthers Aufzeichnungen geht außerdem hervor, dass Prinz Ernst in den letzten Monaten seines Aufenthalts in Weimar krank war und Walther oft nachts bei ihm war.¹⁸⁴ Diese Situation könnte sich auch auf Bachs Interaktionen mit Prinz Ernst ausgewirkt haben. Das Cembalo als Instrument war daher bei dieser Gelegenheit eine flexiblere Wahl, sowohl für den Unterricht als auch für die Vorführung des Konzerts.

¹⁸⁴ „Erstern [dem Prinzen Johann Ernst] habe auch nach geschehener Wiederkunfft von der Universität Utrecht, vom Junio des 1713ten, bis Mertz des 1714ten Jahres, in der musicalischen Composition Lection zu geben, und bey dieser Gelegenheit, etliche mal an Dero Tafel mit zu speisen, ingleichen des Nachts, währendder Kranckheit, öfftters bey Ihnen zu bleiben, die Gnade und Ehre gehabt.“ Zitat: Schulze, 1984, S. 157.

5.6.1 „Korrigierende“ Bearbeitungen mit pädagogischem Zweck

Die „korrigierende“ Bearbeitung unterscheidet sich von den beiden vorherigen Phasen in einem entscheidenden Punkt: Die Änderungen an den Teilen von Prinz Ernsts Werk basieren auf erkannter Unzulänglichkeit oder Unregelmäßigkeit in der Kompositionstechnik. Diese Änderungen spiegeln Bachs kompositorische Vorschläge oder Hinweise für Prinz Ernst wider und deuten nicht nur auf eine mögliche musikalische Interaktion zwischen beiden hin, sondern zeigen auch, dass der Zweck dieser Bearbeitungsphase sich von dem der vorangegangenen Phasen unterscheidet. Während Bach bei den Originalen von Telemann oder Vivaldi Änderungen vornahm, um von der Analyse der Werkstruktur zur Umsetzung eigener Ideen überzugehen, zielten die Korrekturen bei Prinz Ernst darauf ab, kompositorische Unzulänglichkeiten zu beheben. Dieser Unterschied wird insbesondere auf der harmonischen Ebene deutlich.

In den Vivaldi-Bearbeitungen passte Bach die harmonischen Verläufe und die Kadenzten seinen persönlichen Vorlieben an, indem er zum Beispiel eine Septime hinzufügte, um einen Dominantseptakkord zu setzen, der anstelle der D-T-Kadenz des Originalwerks ein D7-T bildete. Die Verstärkung der Tonika-Orientierung durch das Hinzufügen einer Septime und die natürliche Herstellung einer engeren horizontalen Beziehung zwischen den inneren Stimmen sind markante Merkmale von Bachs individuellem harmonischen Idiom. Solche Änderungen betreffen gelegentlich die melodischen Töne des Originals (siehe Beispiel 18), aber in den meisten Fällen treten die Änderungen nur in den unteren oder inneren Stimmen auf (siehe Beispiel 19). Betrachtet man die harmonische Ebene, so gibt es in den ersten beiden Phasen nur sehr wenige Änderungen durch Bach, abgesehen von der Hinzufügung der Septime.

Beispiel 18: BWV 972, 1.Satz, T. 50-51 (oben) und Vivaldi RV 230, 1. Satz, T. 50-51 (unten)

The image displays a musical score for Example 18, comparing two pieces: BWV 972 (top) and Vivaldi RV 230 (bottom). Both are in 4/4 time and D major. The top part shows the piano accompaniment for BWV 972, with a treble and bass clef. The bottom part shows the string ensemble for Vivaldi RV 230, with staves for Violin I, Violin II, Violin III, Violin IV, Viola I, Viola II, and Violoncello. The score is divided into two measures. The first measure of the piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The string parts in the bottom section are more rhythmic, with some parts playing eighth notes and others rests. The second measure shows a transition to a simpler harmonic structure. Chord symbols 'D7 T' are placed below the piano part and 'D T' below the string parts in the second measure.

D7 T

Violin I

Violin II

Violin III

Violin IV

Viola I

Viola II

Violoncello

D T

Beispiel 19: BWV 972, 3. Satz, T. 103-105 (oben) und RV 230, 3. Satz, T. 103-105 (unten)

The image displays a musical score for two pieces: BWV 972, 3rd movement, measures 103-105 (top system) and RV 230, 3rd movement, measures 103-105 (bottom system). The top system features a grand piano accompaniment with treble and bass staves. The bottom system features a string ensemble with staves for Violin I, Violin II, Violin III, Violin IV, Viola I, Viola II, and Violoncello. Harmonic analysis labels are provided below the piano part: 'T' (Tonic) at measure 103, 'S II 6/5' (Supertonic second inversion) at measure 104, 'D7' (Dominant seventh) at measure 105, and 'T' (Tonic) at measure 106. Red dotted lines in the piano bass staff highlight specific chord voicings.

Im Gegensatz dazu sind Bachs harmonische Änderungen an Prinz Ernsts Werk eher als „Korrektur“ oder „Verbesserung“ des Originals zu verstehen und weniger als Ausdruck seines eigenen Stils. Seine pädagogischen Absichten stehen hier stärker im Vordergrund. In der tonal wandernden Passage im ersten Satz von BWV 982, Takt 19-26, modifiziert Bach beispielsweise die tonartfremden Akkorde, die Prinz Ernst entworfen haben könnte. Bach passte die Harmonie um die folgenden zwei Töne an, wodurch die Tonalität geklärt wurde: das Cis in Takt 21 und das Fis in Takt 22. Die harmonische Funktion wird somit klar dargestellt: V/II - II - V/III - V56/VI - VI (i in g-Moll) - ii7 - V7 - i. Bachs harmonischer Prozess ist dadurch flüssiger, die modulierenden Akkorde sind klar präsentiert und die horizontale Beziehung der melodischen Linien wird auf natürliche Weise optimiert (siehe Beispiel 20).

Beispiel 20: BWV 982, 1. Satz, T. 19-26 (oben) und Ernst Op. 1 Nr. 1, 1. Satz, T. 19-26 (unten)

The image shows a musical score for measures 19-26 of two pieces. The top staff is the piano part of BWV 982, and the bottom staff is the cembalo part of Ernst Op. 1 Nr. 1. The middle three staves are for Violino principale, Violin I, and Violin II. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes and chords. The strings play a rhythmic accompaniment. The cembalo part has figured bass notation below it. Red circles highlight specific notes in the piano and cembalo parts.

Die Tutti-Passage zu Beginn von BWV 987 weist auch auf harmonischer Ebene eine deutliche Verbesserung auf. In den Takten 3 und 4 des Originals wurde der verminderte Sextakkord nicht angemessen behandelt.¹⁸⁵ Die Auflösung der Tritoni f-h und g-cis wurde in der Bearbeitung angepasst. Bach fügte es und c sowie f und d hinzu, wodurch eine Bewegung von f zu es, von h zu c sowie von g zu f und von cis zu d entstand. Dadurch wurde die Phrase verbessert und die scharfe harmonische Entwicklung dieses Abschnitts des ursprünglichen Werks abgemildert. In den Takten 2-4 befinden sich die oberen Stimmen in einer kontinuierlichen Aufwärtssekundenfortschreitung, und Bach veränderte die unteren Stimmen ebenfalls zu einer Aufwärtsfortschreitung.

¹⁸⁵ Vgl. de la Motte, 2011, S. 42-47, S. 51-55. Menke, 2015, S. 135-136.

Beispiel 21: BWV 987, 1. Satz, T. 1-6 (oben) und Ernst Op. 1 Nr. 4, 1. Satz, T. 1-6 (unten)

The image displays two musical examples. The top example is for BWV 987, 1. Satz, T. 1-6. It features a piano score with a 'Grave' tempo marking and a 'presto' marking. The bottom staff shows a simplified harmonic diagram with green downward arrows and red upward arrows. The bottom example is for Ernst Op. 1 Nr. 4, 1. Satz, T. 1-6. It features a violin score with a 'Violino Principale' part and four other violin parts (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello e Cembalo). The tempo markings are 'Adagio' and 'presto'. The bottom staff shows a simplified harmonic diagram with green downward arrows and red upward arrows with question marks.

Im ersten Satz von BWV 982 fügte Bach einen neuen Takt (T. 53) hinzu und änderte die harmonische Funktion von von I-V-I zu I-II56-V7-I (siehe Beispiel 22). Dies sorgt für eine vollere harmonische Entwicklung und kann als Bachs Ratschlag an die „Lernenden“ gesehen werden.

Beispiel 22: BWV 982, 1. Satz, T. 48-55 (oben) und Ernst Op. 1 Nr. 1, 1. Satz, T.48-54 (unten)

The image displays two musical systems. The top system is for BWV 982, measures 48-55, featuring a red dashed box around measures 48-55 with a '+' sign above it. The bottom system is for Ernst Op. 1 Nr. 1, measures 48-54, with 'tutti' and 'solo' markings alternating between measures. Both systems include figured bass notation below the staves.

Beispiel 22 spiegelt nicht nur die Änderungen in der Harmonik wider, sondern auch die „Ratschläge“, die Bach dem Prinzen Ernst zur Gestaltung der Tutti-Solo-Struktur gab. Dies ist der zweite Punkt, der in diesem Unterkapitel angesprochen wird.

Wie bereits erwähnt, waren Bachs Bearbeitungstechniken durch den Zweck seiner Bearbeitungen motiviert. Wenn wir also das Denken und die Techniken betrachten, die Bach in der zweiten Phase verwendete, die aber nicht von ihm in den „Bearbeitungen zu pädagogischen Zwecken“ (BWV 982, BWV 987) verwendet wurden, können wir den spezifischeren Zweck von Bachs Bearbeitungen in dieser Phase analysieren und ableiten.

Im ersten Satz des Originalwerks von BWV 982 verwendete Prinz Ernst in der großen Struktur selbst nur einen Wechsel von Tutti-Solo-Tutti, der eine lange Ritornell-Passage im ersten Satz bildet. Diese ist charakteristisch für das Telemann-Konzert, aber nicht typisch für die Konzerte italienischer Komponisten derselben Zeit. Die Musik hat fast die Hälfte des ersten Satzes hinter sich, bevor die erste Solo-Passage der Violine erscheint. In den Takten 48-55 entwirft Ernst aufeinanderfolgende schnelle Wechsel von Tutti und Solo, und obwohl diese Schreibweise auch Ähnlichkeiten mit Telemanns 51:g1 g-moll aufweist, konstruiert Telemann eindeutig einen mehr strukturierten Wechsel mit unterschiedlichem musikalischen Material. Bach änderte das

Gesamtschema von Prinz Ernst im Tutti-Solo nicht, und bei der Bearbeitung der alternierenden Tutti-Solo-Passagen in den Takten 48-55 in eintaktigen Schritten verwendete Bach die Sequenz in den unteren Stimmen, während er gleichzeitig Änderungen in der Tonlage vornimmt, um das kontrastierende Verhältnis widerzuspiegeln, das Prinz Ernst im ursprünglichen Werk ausdrücken wollte. Die Variationen der Oktavräume entsprechen der ursprünglichen Tutti-Solo-Konzeption, wobei die Tonlage der unteren Oktavräume dem Tutti und die der oberen Oktavräume dem Solo entspricht. In Kombination mit der Sequenz, die das Material in zweitaktigen Schritten gruppiert, demonstriert Bach einen fließenderen und einheitlicheren Ansatz für die Komposition. Für Prinz Ernst waren Bachs Bearbeitungen das Vorbild zum Erlernen der Techniken im Umgang mit musikalischem Material in Tutti-Solo-Strukturen.

Im ersten Satz von BWV 982 erfüllte Bach nicht die Absicht, Tutti und Solo in Prinz Ernsts Originalwerk durch den Wechsel der Texturebenen zu kontrastieren, und dasselbe gilt für den Allegro-Satz von BWV 987. Der Allegro-Satz von BWV 987 zeigt immer noch, dass Prinz Ernsts Verständnis und Organisation der Ritornell-Struktur begrenzt sind. Das thematische Material spiegelt keine „stabile Rückkehr“ wider. Aus Bachs „Korrekturen“ lässt sich ableiten, dass ihm – Bach – die Einheit des Materials, die Proportionen der Phrasen und die tonale Gestaltung als „unzureichend“ und die Gesamtbetrachtung der musikalischen Struktur sowie der Übergang zwischen Tutti und Solo „mangelhaft“ erschienen. Konfrontiert mit einem solchen Originalwerk, folgte Bach eindeutig nicht der Struktur des Werks, um die materiellen Eigenschaften des Ritornells und der Episode zu verstärken, wie er es in seiner Bearbeitung der Vorlage von Vivaldi tat, oder um die kompositorischen Absichten des originalen Komponisten im Kontrast zwischen Tutti und Solo widerzuspiegeln. Stattdessen gab er neue „Hinweise“ zur Organisation des musikalischen Materials. In Passagen, in denen Prinz Ernst häufig die Wechsel zwischen Tutti und Solo hervorhebt (zum Beispiel BWV 987, Allegro-Satz, Takte 17-24, 31-38), präsentierte Bach nicht den Tutti-Teil, sondern schwächte die vertikalen Harmonien des Tutti ab, um sie fließend mit dem Solo-Teil zu verbinden. Im Solo-Abschnitt (ab Takt 20) wird die Sequenzgruppe durch Hinzufügung von kontrapunktischen Melodien gebildet (siehe Beispiel 23.1).

In den Takten 31 und 35 führte Bach außerdem einen Wechsel zwischen den hohen und tiefen Stimmen ein (siehe Beispiel 23.2). Angesichts der häufigen Kontraste zwischen Tutti und Solo im Originalwerk von Prinz Ernst bot Bach in seinen Bearbeitungen zwar eine Lösung, aber er behielt die Gedanken des Originalwerks nicht bei oder verstärkte sie, wie er es in seinen Vivaldi-Bearbeitungen tat. Aus Bachs Abschwächung und Anpassung des Tutti und des Solo in Prinz Ernsts

Originalwerk lässt sich sein impliziter pädagogischer Rat ableiten, wie musikalische Struktur zu konstruieren ist und wie die Unterbrechung vermieden werden kann, die durch zu viele Wechsel des musikalischen Materials oder der Spielweise (Tutti und Solo) entsteht.

Beispiel 23.1: BWV 987, 2. Satz, T. 17-24 (oben) und Ernst Op. 1 Nr. 4, 2. Satz, T. 17-24 (unten)

The image displays two musical scores side-by-side. The top score is for BWV 987, 2. Satz, T. 17-24. It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The first system is marked '(Tutti)' and the second system is marked '(Solo)'. The solo section includes a trill (tr) and a fermata. Red brackets are drawn under the solo section. The bottom score is for Ernst Op. 1 Nr. 4, 2. Satz, T. 17-24. It features a treble, alto, and bass clef with a 3/4 time signature. The first system is marked '(Tutti)' and the second system is marked '(Solo)'. The solo section includes trills (tr) and a piano (p) dynamic marking.

Beispiel 23.2: BWV 987, 2. Satz, T. 31-38 (oben) und Ernst Op. 1 Nr. 4, 2. Satz, T. 31-38 (unten)

The image displays two musical excerpts. The top excerpt is from BWV 987, 2. Satz, measures 31-38. It is in 3/4 time and features a 'Solo' section between measures 31 and 38, with 'Tutti' markings before and after. Red dotted lines with arrows connect the two staves, indicating a comparison of phrasing. The bottom excerpt is from Ernst Op. 1 Nr. 4, 2. Satz, measures 31-38. It is in 3/4 time and features a 'Solo' section between measures 31 and 38, with 'Tutti' markings before and after. The bottom piece is arranged for a four-part ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass). Below the bottom staff, there are performance markings: 6 # 6, ♮ 6, ♮ 6, 6 ♮, 6.

Die pädagogische Tendenz zeigt sich auch darin, dass Bach an Stellen, an denen eine Improvisation möglich wäre, im Basso continuo entsprechende Vorschläge und Anweisungen gibt, zum Beispiel in den Takten 25-28 des ersten Satzes von BWV 987 oder in den Takten 1-6 des zweiten Satzes von BWV 982.

Beispiel 24: BWV 987, 1. Satz, T. 25-28 (oben) und Ernst Op. 1 Nr. 4, 1. Satz, T. 25-28 (unten)

The image displays a musical score for Example 24, comparing two pieces. The top part is the piano score for BWV 987, 1. Satz, T. 25-28, marked 'Grave'. The bottom part is the string and keyboard score for Ernst Op. 1 Nr. 4, 1. Satz, T. 25-28. The string parts include Violino principale, Violin I, Violin II, and Viola, all marked 'stacatto'. The keyboard part is labeled 'Cembalo'. Red boxes highlight figured bass notation in both parts. In the piano part, five boxes contain the figures '6 5'. In the keyboard part, five boxes contain the figures '6', '6 6', '# 6 5', '# 6 5', and '6 5'.

Wie in Beispiel 24 zu sehen ist, fügte Bach den ersten beiden Takten ebenfalls eine Septime hinzu und schuf so eine weitere Kette von Septakkorden.

Die ersten sechs Takte des zweiten Satzes von Ernsts Konzert I, in denen der Generalbass von Bach mit klarem kontrapunktischen Material und melodischen Stimmen vorgestellt wird, können einen klaren Hinweis auf Bachs melodische Konstruktion und das Generalbass-Schema für den langsamen Satz geben (siehe Beispiel 25).

Beispiel 25: BWV 982, 2. Satz, T. 1-6 (oben) und Ernst Op. 1 Nr. 1, 2. Satz, T. 1-6 (unten)

The image displays a musical score for Example 25, comparing two pieces. The top part is the piano score for BWV 982, 2. Satz, T. 1-6, marked 'Adagio'. The bottom part is the string and keyboard score for Ernst Op. 1 Nr. 1, 2. Satz, T. 1-6, also marked 'Adagio'. The string part is labeled 'Vl. pr.' and includes a 'Solo' marking. The keyboard part is labeled 'Cembalo'. Figured bass notation is shown below the keyboard part: '5 6 7 6 5', '6 4 2', '6 b 4', 'b 6 6 4+', '6 6 # 5'.

Die direkte „Umsetzung“ des Kernmaterials in Prinz Ernsts ursprünglichem Werk, die rhythmische Monotonie und die Entwicklung der Musik durch Veränderungen des Tempos und der Tempobezeichnungen sind alle mehr oder weniger ein Hinweis auf eine rudimentäre Lernphase¹⁸⁶ in der Kompositionstechnik. In seiner Bearbeitung hat Bach die rhythmischen Elemente von Prinz Ernsts „Imagination“ erweitert, die in seinem ursprünglichen Werk meist gleichmäßig geteilten rhythmischen Muster und weniger einen schwachen Anstieg und einen starken Schluss im Rhythmus verwendet. Während die von Ernst erdachten melodischen Themen meist auf dem ersten Schlag beginnen, bietet Bach in seinen Konzertbearbeitungen mehr Techniken für den Aufbau von Rhythmen, Melodien und die Entwicklung der Musik an. Die Korrektur der melodischen Stimmen im Hinblick auf rhythmische Muster steht bei Bachs Bearbeitungen von Originalwerken anderer Komponisten wie Vivaldi und Telemann nicht im Mittelpunkt. Leider verstarb Prinz Ernst aufgrund einer Krankheit und es gab keine Folgekomposition, um die möglichen Unterrichtsergebnisse zu präsentieren.

Bachs polyphone Bearbeitung von Prinz Ernsts ursprünglichem Werk spiegelt eine raffinierte Wiederverwendung des ursprünglichen Materials wider, da Bach versucht, Prinz Ernst zu lehren, wie man das Material integrieren und gleichzeitig die Musik variabel entwickeln kann. Im ersten Satz von BWV 982 fügte Bach der Bassstimme im ersten Takt die Durchgangsnote c hinzu, die auf subtile Weise eine imitatorische Beziehung zu den höheren Stimmen herstellt, und diese grundlegende thematische Phrase wird im gesamten ersten Satz verwendet. In Beispiel 26.2, Takt 38 verwendete Bach erneut das thematische Material aus Beispiel 26.1 in Form einer zweitaktigen Sequenzgruppe.

¹⁸⁶ „ungelenk und epigonal“, Schulze, 1984, S. 161.

Beispiel 26.1: BWV 982, 1. Satz, T. 1-4 (oben) und Ernst Op. 1 Nr. 1, 1. Satz, T. 1-4 (unten)

Violino principale

Violin I

Violin II

Viola

Cembalo

6 6
4

6 6
4

Beispiel 26.2: BWV 982, 1. Satz, T. 38-41 (oben) und Ernst Op. 1 Nr. 1, 1. Satz, T. 38-41 (unten)

Violino principale

Violin I

Violin II

Viola

Cembalo

In der Episode II dieses Allegro-Satzes ist das neu hinzugefügte musikalische Material für die unteren Stimmen aus dem Thema abgeleitet. Im Gegensatz zu dem kontrapunktischen Material, das in Takt 38 des Originalwerks beginnt, zeigt Bach Prinz Ernst eine kohärente Verwendung des musikalischen Materials (siehe Beispiel 26.2). In den Takten 68-72 des dritten Satzes nimmt Bach

eine Veränderung der rhythmischen Elemente vor und schreibt die Begleitstimmen des Orchesters im Konzert als Imitation der höheren Stimmen um (siehe Beispiel 27).

Beispiel 27: BWV 982, 3. Satz, T. 68-72 (oben) und Ernst Op. 1 Nr. 1, 3. Satz, T. 67-71 (unten)

The image shows a musical score for Example 27, comparing a piano transcription (top) with an orchestral arrangement (bottom). The piano part is in 3/4 time, G minor, and features a melodic line with trills (tr) and a bass line with a (b) marking. The orchestral parts include Violino principale, Violino I, Violino II, Viola, and Cembalo. Red brackets and arrows highlight specific rhythmic and melodic elements being imitated. The Cembalo part includes figured bass notation: 6, b, 6, 6, #, 6, b, 6.

5.6.2 Bearbeitungen als Vorbild für den Unterricht

Bach erreichte nicht nur seine pädagogischen Ziele durch „korrigierende“ Bearbeitungen, sondern lieferte Prinz Ernst wahrscheinlich auch ein Vorbild zum Studieren und Nachahmen. Ausgehend von Bachs persönlichen Lernerfahrungen war das Studium der Werke der Meisterkomponisten sicherlich ein ausgezeichneter Lernweg. Es ist wahrscheinlich, dass Bach die originalen Streicherwerke von Vivaldi, die er zuvor persönlich studierte, oder seine eigenen Bearbeitungen als Vorlage für seinen Unterricht nutzte. Im Laufe seines Austauschs mit Prinz Ernst lehrte er diesen, die verschiedenen Aspekte der Struktur, der Melodiegestaltung, des Rhythmus und anderer Faktoren zu beachten. Bach bearbeitete daraufhin Prinz Ernsts Streicherwerke, die sich auf Vivaldis Werke bezogen, für Tasteninstrumente, was die kompositorische Anleitung erleichterte und die Konzerteffekte des Werks demonstrierte. Die Bearbeitungen, die mit größter Wahrscheinlichkeit in diesem Zusammenhang entstanden sind, sind BWV 592a und BWV 984. Das Originalwerk, das BWV 592a zugeschrieben wird, ist das Streicherkonzert in G-Dur von Prinz Ernst, dessen

Manuskript sich in der Universitätsbibliothek Rostock und in der Bibliothek der Weimarer Anna-Amalia-Stiftung befindet, das aber nicht offiziell veröffentlicht wurde. Die Vorlage von Prinz Ernst, der BWV 984 zugrunde liegt, ist derzeit nicht erhältlich. Es gibt eine Orgelfassung dieser Bearbeitung in nur einem Satz, nämlich BWV 595.¹⁸⁷

Die Schlussfolgerung, dass dem Originalwerk von Prinz Ernst wahrscheinlich ein pädagogisches Vorbild zugrunde lag, stützt sich in erster Linie auf die musikalische Analyse. Und diese Schlussfolgerung könnte die folgenden Fragen beantworten: erstens, warum die Bach-Ernst-Bearbeitungen unterschiedliche Schwerpunkte aufweisen, was darauf hindeutet, dass sie für unterschiedliche Zwecke komponiert worden sein müssen und dass die Originalwerke von Prinz Ernst selbst in einer bestimmten Reihenfolge entstanden sein müssen. Zweitens bestätigt es, dass es eine pädagogische Beziehung zwischen Bach und Prinz Ernst gab, die ansonsten schwer zu belegen ist.

Genauer gesagt, zeigt Bach in BWV 592a nicht die gleiche Absicht, die Werke von Prinz Ernst im Sinne von Kapitel 5.6.1 zu „korrigieren“, was seine wahrscheinlich höhere Zustimmung zu Prinz Ernsts G-Dur-Konzert widerspiegelt. In Anbetracht des Niveaus der Originalkomposition von Prinz Ernst und des vivaldischen Stils des Werks ist anzunehmen, dass BWV 592a ein Werk ist, zu dem Bach selbst Prinz Ernst zur Komposition anleitete und das er im Laufe seines Unterrichts sogar noch verbesserte. Möglicherweise wurde das Werk nach dem Vorbild eines Streicherwerks von Vivaldi oder einer entsprechenden Bearbeitung von Bach selbst komponiert. Darüber hinaus spiegelt Bachs BWV 592a ähnliche Ziele wie die der zweiten Phase wider: für Unterrichtszwecke oder für Aufführungszwecke, wobei der Schwerpunkt wieder auf der Präsentation des Konzerts für Tasteninstrumente liegt. Wie bereits angedeutet, ist der Lehrer von Prinz Ernst offiziell als Walther verzeichnet, aber keines von Walthers Werken existiert in der typischen Ritornell-Form. Auch das Konzert in G-Dur von 1741 weist nicht alle Merkmale einer Konzertform im Stil Vivaldis auf und erinnert nicht im Entferntesten an seine Werke.¹⁸⁸ Die Ritornell-Struktur, das Tutti-Solo-Verhältnis und andere Techniken, die Bach in der Weimarer Zeit schätzte und beherrschte, spiegeln sich in diesem Originalwerk von Prinz Ernst wider (siehe Beispiel 28), das sich sowohl von BWV 982 als auch von BWV 987 (den entsprechenden Originalwerken) unterscheidet.

¹⁸⁷ Sackmann, 2003, S. 133-143.

¹⁸⁸ Ebd. S. 137.

Beispiel 28.1: BWV 592a, 1. Satz, T. 1-4, Tutti (oben) und Ernst G-Dur, 1. Satz, T. 1-4 (unten)¹⁸⁹

Beispiel 28.2: BWV 592a, 1. Satz, T. 14-17, Solo (oben) und Ernst G-Dur, 1. Satz, T. 14-17, (unten)

¹⁸⁹ Die Partituren von Prinz Ernst in den Beispielen 28.1 und 28.2 sind nicht offiziell veröffentlicht. Die Manuskripte der Vorlage befinden sich heute in der Universitätsbibliothek Rostock und der Anna Amalia Bibliothek in Weimar, von denen das erste laut Neue Bach-Ausgabe S. 139 wahrscheinlich von Hofkantor, Tenorsänger Johann Döbernitz kopiert wurde, während der Kopist des zweiten nicht bekannt ist. Den Beispiele liegen die Handschriften Scha BS. Mus. Hs. 00317 (1) (Anna Amalia Bibliothek) und Mus. Saec. XVIII: 66.39 (Universitätsbibliothek Rostock) zugrunde.

¹⁹⁰ Die in dem Beispiel zitierte Rostocker Version der Violastimme enthält einen Abschriftfehler im Rhythmus in den Takten 12-13. Nach dem Vergleich des Manuskripts mit der Weimarer Fassung und einer musikalischen Analyse nahm die Autorin redaktionelle Korrekturen vor. Die in dieser Dissertation enthaltene Partitur ist die korrigierte Version. Die Cembalo-Stimme wird durch Weimarer Abschriften ergänzt.

Der Kontrast zwischen Tutti und Solo wird im BWV 592a deutlich dargestellt, wie im Beispiel 28 zu sehen ist, und diese Darstellung steht im Einklang mit der Originalkomposition von Ernst selbst.

Peter Williams erwähnte, dass Vivaldis RV 299 das Vorbild für BWV 592a gewesen sein könnte.¹⁹¹ Darüber hinaus ist es durchaus möglich, dass BWV 978 (nach Vivaldis RV 310) die originale (verlorene) Komposition von Prinz Ernst beeinflusst haben könnte, der BWV 984 zugrunde liegt.

Der Einfluss von BWV 973 (d. h. Vivaldis Original RV 299) auf BWV 592a wird von Peter Williams in den folgenden Bereichen gesehen: Ritornell, Textur, Figuration, Basslinie, Zeitsignatur und im abschließenden Skalenlauf.¹⁹² Die spezifische Analyse zeigt eine gewisse Ähnlichkeit im strukturellen Aufbau der ersten Sätze der beiden Werke. Von den in dieser Dissertation behandelten Werken von Prinz Ernst ist BWV 592a zugrunde liegende Original mit 148 Takten das längste, bezogen auf die Länge des 1. Satzes. Dies entspricht in etwa der Länge von BWV 973 (132 Takte), das ebenfalls einen großen ersten Satz besitzt. Beide Stücke stehen in derselben Tonart G-Dur und das thematische Material besteht aus säulenartigen Harmonien und absteigenden, sich auflösenden Akkorden, was zu einer chorischen Textur und einer melodischen plus begleitenden Textur führt, wodurch beide eine ähnliche musikalische Gestaltung aufweisen (siehe Beispiel 29). In der darauf folgenden B-Phrase schreitet die Musik in der gleichen Sequenzweise voran, nämlich in Sekundenfortschreitung aufwärts (siehe Beispiel 30).

Beispiel 29: BWV 973, 1. Satz, T. 1-10 (oben) und BWV 592a, 1. Satz, T.1-4 (unten)

The image displays two musical staves in G major, 2/4 time. The top staff, labeled 'Tutti', shows measures 1-10 of BWV 973. It begins with a chordal texture in the right hand and a bass line in the left hand. The bottom staff shows measures 1-4 of BWV 592a, which mirrors the initial texture and harmonic structure of the top staff.

¹⁹¹ Williams, 2003, S. 201

¹⁹² Ebd.

Beispiel 30: BWV 973, 1. Satz, T. 11-21 (oben) und BWV 592a, 1. Satz, T. 5-14 (unten)

BWV 592a ist viel klarer in der Struktur des Ritornells (besonders im Vergleich zu Prinz Ernst Op. 1 Nr. 1 und Nr. 4, siehe Kapitel 5.5.1). Das thematische Material erscheint fünfmal auf die gleiche Weise wie in BWV 973, und die tonale Entwicklung der Beziehung, wenn das thematische Material wiederkehrt, ist genau die gleiche wie in BWV 973, indem sie durch die typische Ritornell-Form von Tonika (G) zur Dominante (D), dann zum verwandten Moll (e) und schließlich zurück zur Tonika (G) geht (siehe Beispiel 31).

Beispiel 31: BWV 973 Struktur des ersten Satzes

A		B				A		
ritornell (1-21)	episode I (22-34)	ritornell (35-45)	episode II (46-69)	ritornell (70-75)	episode III (76-108)	ritornell (109-116)	episode IV (117-124)	ritornell (125-132)
10 + 11 a b	13	10 b	14 + 10	6 a	16 + 17	8 a	8	8 b
G	G	D	G	G D G g G	e	e d c	G	G

BWV 592a spiegelt in gewissem Maße den Fortschritt in Prinz Ernsts Lernprozess wider, bezogen auf die Klarheit der Struktur, die Verwendung von Tutti- und Solo-Proportionen sowie die Genauigkeit der harmonischen Verwendung und die Organisation des musikalischen Materials.

Das pädagogische Vorbild von Prinz Ernst vermittelt möglicherweise auch eine bedeutende Kompositionstechnik: die Erkenntnis, dass tonale Veränderungen durch die Verwendung von Kopfmotiv-Material erreicht werden können. In BWV 984, einer Bearbeitung eines Originalwerks

von Ernst, wird diese Technik der tonalen Modulation durch die Nutzung von Kopfmotiv-Material angewendet – eine Methode, die in den früheren Streichkonzerten von Prinz Ernst nicht vorkam. Ein Beispiel dafür bietet der erste Satz von Vivaldis RV 310, der als Grundlage für BWV 978 dient, besonders in den Takten 45 bis 51. Hier zeigt sich, dass Vivaldi diese Technik auf hohem Niveau und mit starkem persönlichem Stil beherrschte (siehe Beispiel 32, [oben]). Vivaldi realisierte eine tonale Modulation von a-Moll nach C-Dur und anschließend nach F-Dur durch dreimalige aufwärts gerichtete Sequenzen des Kopfmotivs und erzielte dadurch eine schrittweise musikalische Entwicklung. In BWV 984 wird in den Takten 10 bis 14 durch zweimalige aufwärts gerichtete Sequenzen des Kopfmotiv-Materials ebenfalls eine Modulation von G-Dur nach a-Moll erreicht (siehe Beispiel 32, [unten]). Diese Methode der tonalen Modulation durch die Verwendung von Kopfmotiv-Material könnte sehr wahrscheinlich von Bach, nachdem er die zweite Phase der Teilbearbeitung abgeschlossen und sich mit dieser Technik vertraut gemacht hatte, durch die Lehre und Bearbeitung des Originals von BWV 984 an Prinz Ernst weitergegeben worden sein.

Für Prinz Ernst, der noch nicht lange mit seinen Kompositionsstudien begonnen hatte, sind die Techniken der Harmonie und der Modulation in BWV 984, einschließlich BWV 592a (der beiden Originalwerke), klarer konzipiert und fortgeschritten.

Beispiel 32: BWV 978, 1. Satz, T. 45-51 (oben) und BWV 984, 1. Satz, T. 10-14 (unten)

Der erste Satz von BWV 984 ist auch in seiner Länge BWV 978 sehr ähnlich, 66 Takte in ersterem und 64 Takte in letzterem. Auch der Aufbau des thematischen Materials im ersten Satz von BWV 984 ähnelt dem von BWV 978 sehr. Das Thema wird als harmonische Funktion von Tonika-Dominante-Tonika präsentiert, wobei die melodischen Stimmen genau das gleiche rhythmische Muster aufweisen. Beide gehen dann in eine schnell laufende Passage mit Sechzehntelnoten über, wobei sich die Musik in einer Sequenz vorwärts bewegt.

Beispiel 33: BWV 978, 1. Satz, T. 1-6 (oben) und BWV 984, 1. Satz, T. 1-6 (unten)

Zusammenfassung der dritten Phase

Die originalen Streicherkonzerte von Prinz Ernst lassen sich in zwei Teile unterteilen: „vor Bach“ und „nach Bach“. Eine Analyse der Werke zeigt, dass Prinz Ernsts Konzert Nr. 1 und Nr. 4 vor Bachs Unterricht fertiggestellt worden sein müssen, wobei der Musikaustausch zwischen Prinz Ernst und Bach als Trennungslinie dient. Was die Bearbeitungen betrifft, gehören zu den „Vor-Bach-Werken“ vor allem BWV 982 und BWV 987, bei denen es sich um Bachs korrigierende Bearbeitungen handelt. Sie wurden vermutlich komponiert, bevor Bach Prinz Ernst Vivaldis Werke oder Bachs eigene entsprechende Bearbeitungen als Beispiele für Unterrichtsmaterial vorlegte. Bei diesen Streicherkonzerten von Prinz Ernst ging es Bach um Korrekturen, und daher besteht in den beiden Bearbeitungen, BWV 982 und BWV 987, eine klare Tendenz zur „Verbesserung“.

Die späteren Werke sind Bachs Bearbeitungen nach Prinz Ernsts fortgeschrittenen, d. h. mutmaßlich durch Bachs Unterricht „verbesserten“ Kompositionen, nämlich BWV 984 und BWV 592a. Sie spiegeln Ernsts Lernerfolg in der Harmonik, der Verwendung rhythmischer Elemente im Allegro-Satz, der tonalen Entwicklung, dem strukturellen Aufbau usw. wider. Der Einfluss von Vivaldi ist auch besonders deutlich in der strukturellen Konzeption des Ritornells und in der Verwendung des Kopfmotivs zur musikalischen Entwicklung.¹⁹³ Auch das Ziel von Bachs Bearbeitung änderte sich von der „Korrektur“ zur „Präsentation des Konzerteffekts“, und Bach betonte in den Episodenpassagen erneut die Virtuosität der Tasteninstrumente in der Solo-Passage, den Kontrast zwischen Tutti und Solo usw. – Bach zeigte und lehrte dem Prinzen Ernst die Ergebnisse seiner zweiten Phase.

¹⁹³ William, 2003, S. 201

Da das Originalwerk, auf dem BWV 984 basiert, nicht erhalten ist, kann der Grad von Bachs Bearbeitung nicht beurteilt werden. Weil Bach jedoch die Struktur des Originalwerks während des Transkriptionsprozesses konsequent beibehielt, könnte man schließen, dass das BWV 984 zugrunde liegende Original in Bezug auf den vivaldischen Stil und Charakter deutliche Ähnlichkeiten mit dem BWV 592a zugrunde liegenden Original aufweist.

5.7 Zu- und Einordnung von Phasen, Beweggründen und Werken

Eine systematische Analyse der verschiedenen Beweggründe für Bachs Bearbeitungen, der Kategorisierung der Bearbeitungstechniken sowie der zeitlichen Phasen seiner Bearbeitungstätigkeit wurde bereits vorgenommen und den jeweiligen Werken zugeordnet. Auf dieser Grundlage lässt sich eine umfassende Beschreibung von Bachs Bearbeitungsprozess erstellen. Die nachfolgende Tabelle fasst die wesentlichen Ergebnisse zusammen:

Phase	Beweggründe	Werke
1. 1708-1712 Weimar	1. Frühe Erkundung	BWV 979, BWV 981, BWV 985
2. 1713-07. 1714 Weimar	2. Kompositorische Bearbeitungen für Aufführungszwecke	BWV 972, BWV 975, BWV 976, BWV 980
3. 1713-07.1714 Weimar	3. Beweggründen zur Verwendung als Lehrmaterial	BWV 973, BWV 978
	4. Bearbeitungen zu pädagogischen Zwecken	BWV 982, BWV 987
	5. Darstellung der Konzerteffekte für Aufführungszwecke	BWV 984, BWV 592a

Entsprechend der in der obigen Tabelle dargestellten Kombination aus zeitlichen Phasen und Bearbeitungsmotiven werden die in dieser Arbeit analysierten Werke in die folgenden fünf Kategorien zusammengefasst.

Beweggrund 1:

Während dieser Zeit bearbeitete Bach aus persönlichem Interesse einige der Konzertwerke, zu deren Manuskripten er damals Zugang hatte. Die frühesten berücksichtigten Originalwerke (nämlich das Original von BWV 981) wurden 1708 veröffentlicht.¹⁹⁴ Bach begann um 1713 mit der

¹⁹⁴ Jones, 2015, Vol. I, S. 143.

zweiten Phase seiner Bearbeitungstätigkeit, die sich auf Werke von Vivaldi konzentrierte. Aus der Analyse der Werke lässt sich erkennen, dass die erste Phase vor der Bearbeitung von Vivaldis Werken endete und daher wahrscheinlich um 1712 abgeschlossen war.

Während der ersten Phase erkundete Bach die Möglichkeiten, Konzerte für das Cembalo zu bearbeiten. Dies war zu jener Zeit sein einziger Beweggrund. Zu Beginn seiner zweiten Amtszeit in Weimar interessierte sich Bach besonders für das damals neue Musikgenre des Violinkonzerts und wollte seine Cembalofähigkeiten erweitern. Aus diesem Interesse heraus versuchte er, die ihm zugänglichen Violinkonzerte für Cembalo solo zu bearbeiten. Die in dieser Phase von Bach ausgewählten Originalwerke unterscheiden sich daher in Bezug auf Formstruktur und Satzanzahl von den typischen dreisätzigen Konzerten mit Ritornell-Schema, die er in einem späteren Abschnitt bearbeitete. BWV 981 und BWV 985 sind wahrscheinlich repräsentative Werke dieser Phase, und auch BWV 979 spiegelt diesen Schaffensbeweggrund wider.

Beweggrund 2:

In der zweiten Phase konzentrierte sich Bachs Arbeit hauptsächlich auf die Bearbeitung der Werke Vivaldis. Diese Phase begann im Jahr 1713, als Prinz Ernst von seinem Studium in den Niederlanden zurückkehrte und Partituren von Vivaldis Konzerten mitbrachte. Die Analyse dieser Werke zeigt, dass Bachs Bearbeitungstechnik in dieser Phase auf tiefem Verständnis und ausgefeilter Darstellung der Konzertstruktur aufbaut. Bach nutzte vielfältige Techniken und verfolgte damit ein anderes Ziel als in der ersten Phase. Er hob die Kontraste zwischen Tutti und Solo in den Konzerten auf dem Tasteninstrument hervor, entwickelte die Eigenständigkeit der Episodenabschnitte und stärkte die Ausdruckskraft und Virtuosität des Cembalos. Diese sechs „Vivaldi-Bearbeitungen“ zeichnen sich im Vergleich zu anderen Bearbeitungen durch eine höhere Spielbarkeit und klangliche Qualität auf dem Cembalo aus, was auch durch die Repertoirewahl der Cembalistinnen und Cembalisten seit dem 20. Jahrhundert indirekt bestätigt wird (siehe Epilog).

Beweggrund 3:

Die dritte Phase überlappt sich teilweise zeitlich mit der zweiten Phase, kann jedoch aufgrund der Unterschiede in den Beweggründen eigenständig betrachtet werden. Während seines Aufenthalts in Weimar könnte Prinz Ernst eng mit Bach über die von ihm mitgebrachten Konzerte von Vivaldi diskutiert haben, um ihn bei der Leitung seiner eigenen Konzerte zu unterstützen und um ihn zu bitten, seine Werke zu bearbeiten. Im Gegensatz zu den ersten beiden Phasen hatte Bach in dieser

Phase bei seiner Bearbeitungsarbeit mehrere Motivationen, die sich auf verschiedene Werkgruppen bezogen.

In dieser Interaktionsphase mit Prinz Ernst zeigen die Werke BWV 592a und BWV 984 den starken Einfluss, den Vivaldi auf Prinz Ernst hatte, insbesondere durch die beiden Werke, die ebenfalls von Bach als BWV 973 und BWV 978 bearbeitet wurden. Dies deutet darauf hin, dass BWV 973 und BWV 978 mit hoher Wahrscheinlichkeit bereits vor der dritten Phase fertiggestellt und von Bach als Lehrmaterial für Prinz Ernst verwendet wurden, um ihm das Komponieren von Konzerten beizubringen. Diese Beziehung zeigt sich in der Ritornell-Struktur, den thematischen Materialien und der tonalen Gestaltung.

Beweggrund 4:

Neben der Erklärung und Vorführung von Violinkonzerten auf dem Cembalo, die Bach zur Unterweisung von Prinz Ernst durchführte, könnten auch seine Bearbeitungen von Konzerten des Prinzen selbst Teil ihres Lehrprozesses gewesen sein. In den beiden Bearbeitungen BWV 982 und BWV 987 zeigt Bach eine deutliche Tendenz zum „Korrigieren“, weswegen hier von einer „korrigierenden Bearbeitung“ gesprochen werden kann.

Beweggrund 5:

Durch die Analyse lässt sich erkennen, dass Bachs Bearbeitungen der beiden Originalwerke von Prinz Ernst, BWV 592a und BWV 984, nicht nur in Zusammenhang mit Unterrichtsaktivitäten stehen, sondern auch das Merkmal der „kompositorischen Bearbeitung“ im zweiten Beweggrund aufweisen. Dies zeigt die „pluralen Beweggründe“ dieser beiden Werke. Bachs Ziel der Bearbeitung ändert sich erneut; ging es zuvor um das Korrigieren, so steht nun die Darstellung der Konzerteffekte im Vordergrund. BWV 592a und BWV 984 sind auch die einzigen beiden Werke für Cembalo, die ebenfalls in einer Orgelversion vorliegen.

Aus historischer Perspektive ist die Zuordnung der genannten Werke in Phasen ebenfalls gut begründet. Besonders aufschlussreich ist die mögliche Zeitspanne, in der Bach die Originalpartituren der Konzerte von Prinz Ernst und Telemann erhalten haben könnte, da diese Hinweise für die zeitliche Einteilung der Phasen liefert. Diese Indizien stützen indirekt das auf Musikanalysen basierende Modell der in Phasen gegliederten Bearbeitungstätigkeit Bachs. Die Beweggründe dafür machen deutlich, dass Bachs Bearbeitungstätigkeit nicht in kurzer Zeit

abgeschlossen werden konnte, sondern eine fortlaufende Tätigkeit war, die sich möglicherweise über den Großteil seiner Amtszeit in Weimar erstreckte.

6. Schlussbetrachtung

Bachs Konzertbearbeitung für das Cembalo solo ist in historischer Hinsicht von dreifacher Bedeutung:

Erstens war sie Teil der instrumentenübergreifenden Bearbeitungen, die in einem frühen Stadium der Entwicklung der Cembalo-Komposition stattfanden.

Zweitens bildete zumindest ein Teil dieser Bearbeitungen einen wichtigen Bestandteil von Bachs Schaffen auf dem Cembalo und markierte zudem den Beginn der Einführung der Konzertform und des italienischen Stils in seinem späteren Werk.

Drittens handelt es sich im Hinblick auf Bachs persönliches Leben und seine Schaffensgeschichte wahrscheinlich um eine Arbeit, die den größten Teil seiner Zeit am Weimarer Hof umfasste, mit komplexeren Beweggründen und Prozessen.

Daher soll die vorliegende Dissertation auch Bachs Bearbeitungen aus diesen drei Perspektiven behandeln und eine Hypothese zu Bachs Bearbeitungen in Bezug auf Datierung und Reihenfolge anbieten, die auf einer Analyse seiner Beweggründe und seiner musikalischen Technik beruht und somit eine umfassendere Beschreibung des Bearbeitungsprozesses liefert.

Bach erweiterte sein Idiom für das Cembalo durch seine Konzertbearbeitungen und legte damit die Grundlage für seine nächste Serie von Cembalowerken, die eine Konzertstruktur aufweisen. Mit anderen Worten: Die Tradition, das Repertoire und den kompositorischen Ansatz der aufkommenden Instrumente durch instrumentenübergreifende Bearbeitungen zu erweitern, wurde zu einer historischen Motivation in Bachs Schaffen.

In gewisser Weise entspricht dies auch Forkels Deutung als „Lernen von Vivaldi“, jedoch sah Bach Vivaldi nicht unbedingt als kompositorischen „Mentor“. Stattdessen nutzte er Vivaldis ikonisches italienisches Idiom und die entstehende Konzertform, um neue Bereiche für seine eigenen Kompositionen zu erschließen. Die Bearbeitungen, die auf den Impulsen dieser Tradition basieren, bilden eine kontinuierliche, lineare Verbindung zu Bachs späterer kompositorischer Entwicklung.

Diese auf dem historischen Kontext beruhenden Motivationen entsprechen jedoch nicht der Gesamtheit der von Bach geschaffenen Cembalobearbeitungen. Auch in Bachs Bearbeitungen lassen sich Phasen und Entwicklungen erkennen. Bachs Bearbeitung der Vivaldi-Konzerte,

insbesondere von Op. 3, entspricht am ehesten den Standards der Tradition der instrumentenübergreifenden Bearbeitung, sowohl hinsichtlich der Bearbeitungstechnik als auch der Aufführungspraxis. Im Gegensatz dazu unterscheiden sich seine Bearbeitungen der früheren Konzerte und der Werke von Prinz Ernst deutlich, wie in Kapitel 5 ausführlich erörtert wurde. Daher sollten die Originalwerke der Bearbeitungen kategorisiert werden. Auch die Unterschiede in Bachs Herangehensweise an die verschiedenen Kategorien von Konzerten stehen in Verbindung mit den Unterschieden in seinen Motivationen für diese Bearbeitungen. Unter den frühen Konzerten, die durch die Werke von Benedetto Marcello und Telemann repräsentiert werden, spiegeln BWV 981 und BWV 985 die Erkundungsphase von Bachs Bearbeitungen wider. Bachs Bearbeitungen von Vivaldis Werken zeigen hingegen, dass er bereits die Technik beherrschte, Solo-Cembalomusik zu verwenden, um eine Reihe von Merkmalen des Konzertes für Orchester auszudrücken. Der Unterrichtscharakter seiner Arbeit an den Bearbeitungen von Prinz Ernst ist ein Beweis dafür, dass er das Cembalo-Solokonzert so weit beherrschte (auch wenn es sich zu dieser Zeit vielleicht noch nicht zu einer eigenständigen Kompositionsform entwickelt hatte), dass er diese Technik in seinem musikalischen Austausch mit Prinz Ernst nutzen konnte. Es gibt eine Kontinuität zwischen den ersten beiden Arten der Bearbeitungen sowie einen kohärenten Prozess der kompositorischen Entwicklung hin zu Bachs späteren Cembalowerken. Die Bearbeitungen der Werke von Prinz Ernst stehen dagegen außerhalb dieses Prozesses, da sie ein separates Ereignis in Bachs musikalischem Leben darstellen und keinen wirklichen Einfluss auf die spätere Entwicklung von Bachs Kompositionen haben, auch wenn nicht auszuschließen ist, dass sie Material für Bachs Kompositionen lieferten.¹⁹⁵

Auf der Grundlage der Analyse der Motivationen und Techniken der Bearbeitungen können wir eine stufenweise Hypothese formulieren, um die Ereignisse von Bachs Bearbeitungen zu beschreiben. Drei Phasen – die frühen Konzerte, die Vivaldi-Konzerte und die Ernst-Konzerte – unterteilen seine Bearbeitungen der Cembalokonzerte auf natürliche Weise in drei Teile, die den einzelnen Phasen der Originalwerke entsprechen. Diese Kategorisierung widerspricht früheren Versuchen, diese Bearbeitungen als ein kompositorisches Ganzes zu betrachten oder das Ereignis der Konzertbearbeitungen Bachs als motivisch einzigartig und singulär zu sehen. Bemerkenswert ist dabei folgende Erkenntnis der vorliegenden Untersuchung: Obwohl sich diese Dissertation auf die Cembalobearbeitungen konzentriert und die Orgelbearbeitungen getrennt von den Cembalobearbeitungen betrachtet, entsprechen Bachs Orgelkonzerte hinsichtlich des Charakters der

¹⁹⁵ Schulenberg, 2006, S. 136.

Komposition und der Schwierigkeiten der Aufführungstechnik eher den Merkmalen der zweiten Phase von Bachs Bearbeitungen (die Bearbeitungen der Vivaldi-Konzerte), die oben beschrieben wurde, und stammen daher wahrscheinlich aus Bachs Arbeit in den Jahren 1713-1714. Die Ähnlichkeit dieser Werke in Bezug auf den Aufführungseffekt und die begrenzte Auswahl an Komponisten der Originalwerke (drei Bearbeitungen von Vivaldis Werken und zwei von Prinz Ernsts Werken) legt die Möglichkeit nahe, dass es sich um Werke handelt, die in einem konzentrierteren Zeitraum für die öffentliche Aufführung fertiggestellt wurden, was eher der Hypothese von Schulze entspricht.

Die Häufigkeit, mit der Interpreten seit dem zwanzigsten Jahrhundert Bearbeitungen von Bachs Cembalokonzerten aufgeführt und aufgenommen haben, unterstützt die in der obigen Analyse vorgeschlagene Kategorisierung. Die musikwissenschaftliche Forschung hat die Wahl des Repertoires der Interpreten indirekt beeinflusst. Landowska, die sich zuerst auf diese Werke konzentrierte, ging in ihrer Analyse vom *Italienischen Konzert* aus, um das Aufführungspotenzial der Bearbeitungen aus dem Verständnis der Entwicklung der Komposition von Bachs Solo-Cembalokonzerten heraus nachzuvollziehen und zu untersuchen. Landowska und ihre Schülerinnen und Schüler waren die ersten Interpretinnen und Interpreten, die diese Werke aufnahmen. Dazu kommt, dass die überwiegende Mehrheit der Aufnahmen, ebenso wie Landowskas eigene aufgezeichnete Aufführungen, auf Bearbeitungen von Vivaldis Werken hinweisen – nicht nur aufgrund der Musikalität der Originale, sondern auch, weil Bachs Kompositionsweise dieser Werke für eine öffentliche Aufführung besser geeignet und effektiver war. Der Aufführungseffekt von Konzertbearbeitungen nach Telemann und Benedetto Marcello unterscheidet sich von den Bearbeitungen nach Vivaldi, was sich indirekt darin zeigt, dass sie von den Interpreten kaum akzeptiert wurden. Auch die Konzertbearbeitungen nach Prinz Ernsts Konzerten litten unter den Einschränkungen der Musikalität der Originalwerke und den Aufführungseffekten, so dass sie nur selten als eigenständige Werke in Konzerten oder auf Tonträgern zu hören waren. Meistens erscheinen sie auf Tonträgern als Teil einer vollständigen Sammlung von Konzertbearbeitungen. Die Vorliebe der Cembalisten für Bearbeitungen nach der Vorlage Vivaldis in einer frühen Ära mit begrenzten Aufnahmeressourcen ist also eine Nebenbemerkung zu der in dieser Arbeit vorgeschlagenen Kategorisierungsmethode auf der Grundlage eines phasenweisen Kompositionsprozesses.

Es bleibt nach wie vor eine Reihe ungelöster Fragen in Bezug auf Bachs Bearbeitungen. BWV 977, BWV 983 und BWV 986 sind noch immer nicht im Original erhältlich, und es wäre eine nützliche

Erweiterung dieser vorliegenden Arbeit, die musikalische Analyse der Werke selbst im Detail zu erörtern sowie sich den Fragen zu widmen, welchem Land oder welcher Region sie stilistisch zuzuordnen sind und in welcher Phase von Bachs Bearbeitung sie möglicherweise abgeschlossen wurden. Einige der Werke von Prinz Ernst weisen Ähnlichkeiten mit den von Bach bearbeiteten Vivaldi-Konzerten auf,¹⁹⁶ was höchstwahrscheinlich bedeutet, dass Bach seine Konzertbearbeitungen für den Unterricht von Prinz Ernst verwendete. Dies ist ebenfalls eine Hypothese, die eine weitere Analyse und Diskussion verdient. Bachs Bearbeitungen als potenzielles Unterrichtsmaterial könnten nicht nur von Prinz Ernst, sondern auch während Bachs Amtszeit in Leipzig verwendet worden sein, und die Bearbeitung von P 280 sowie die Festlegung der Reihenfolge des Repertoires könnten von Bach selbst stammen. Doch die Logik dahinter bleibt unklar. Insbesondere die letzten drei Kompositionen – BWV 592 für Orgel (anstelle von BWV 592a für Cembalo), BWV 981 von B. Marcello und BWV 982 von Prinz Ernst – sind in Bezug auf Stil und pädagogischen Zweck nicht überzeugend mit den vorherigen Werken vereinbar. Eine Analyse dieser Fragen soll die Logik und das Denken Bachs in dieser Arbeit weiter verdeutlichen und diesen wichtigen Aspekt der Entwicklung von Bachs musikalischem Werk so konkret wie möglich beschreiben.

Als Endpunkt von Bachs Arbeit an Konzertbearbeitungen und Solokonzerten bilden die Leipziger Bearbeitungen BWV 1065 von Vivaldis Konzert RV 580 (für vier Soloviolen, Streicher und Basso continuo) und das *Italienische Konzert* BWV 971 einen fernen Nachhall der Bearbeitungen aus der Weimarer Zeit. Die Verbindung zwischen den kompositorischen „Fingerabdrücken“ Bachs, die sowohl in BWV 971 als auch in BWV 1065 zu finden sind, und seinen Weimarer Bearbeitungstechniken, insbesondere in Bezug auf die Behandlung der Tutti-Solo-Struktur, die Gestaltung der langsamen Sätze, die Verzierung und die Textur, erfordert eine weitere Diskussion. Diese könnte die innere Logik der Entwicklung von Bachs Cembalokompositionen klären.

Obwohl es noch viele offene Fragen gibt, sollten Bachs Cembalobearbeitungen als ein multimotivierter, zeitübergreifender und komplexer Prozess im Hinblick auf den Zweck der musikalischen Komposition betrachtet werden. Diese Komplexität wird in der Rezeption des Werks, im Prozess des Studiums und der Interpretation nach und nach verifiziert. Diese Bearbeitungen von Bach stellen auch eine kontinuierliche Entwicklung seines musikalischen Werks für das Cembalo dar und markieren in gewisser Weise eine Verlagerung seiner Kompositionen für Tasteninstrumente

¹⁹⁶ Schulenberg, 2006, S. 135-136.

Williams, 2003, S. 201.

von der Orgel zum Cembalo. Die Unterschiede zwischen diesen Werken und die musikalische Identität und Originalität, die jedes von ihnen besitzt, verdienen die Aufmerksamkeit von Musikwissenschaftlern und Interpreten gleichermaßen.

Epilog: Rezeptionsgeschichte der Cembalobearbeitungen

1. Frühe Forschung und „Vernachlässigung“ der Cembalobearbeitungen

Die Rezeption von Bachs Konzertbearbeitungen für Cembalo begann mit Forkels biographischem Werk, in dem seine explizite Behandlung dieser Werkgruppe die Bearbeitungen erstmals auf breiter Ebene ins Bewusstsein der Bach-Forschung rückte. Forkel konzentrierte sich in seiner Schrift auf Bachs Bearbeitungen der Vivaldi-Konzerte sowie deren Bedeutung, ohne jedoch auf den musikalischen Charakter der Bearbeitungen einzugehen, obwohl es sehr wahrscheinlich ist, dass er einige Manuskripte besaß. Gleichwohl führte Forkels Pionierarbeit dazu, dass spätere Forscher die Beziehung zwischen Bach und Vivaldi diskutierten. Während sie sich dabei auf Vivaldis Werke konzentrierten und diese ausgruben, waren Bachs Bearbeitungen selbst aber, obwohl in Form und Technik neu und originell, selten Gegenstand eingehender Diskussionen.

Könnte dieser Trend, Bachs Bearbeitungen selbst zu vernachlässigen, der von Forkel begonnen und von verschiedenen Forschern im neunzehnten Jahrhundert fortgeführt wurde, für die Verzögerung bei der musikalischen Analyse und öffentlichen Aufführung dieser Werke verantwortlich sein? In Spittas Arbeit, die eine musikalische Analyse dieser Werke lieferte,¹⁹⁷ und in Landowskas erfolgreichem Versuch, die Cembalobearbeitungen öffentlich aufzuführen,¹⁹⁸ lassen sich Anstrengungen erkennen, die diesem Trend entgegenwirken. Seit Spittas analytischer Arbeit über Bachs Bearbeitungen und Landowskas Aufführungen dieser Werke richteten Bach-Forscher und Interpreten ihre Aufmerksamkeit auf das Werk selbst. Wie trug diese Wende zur Rezeption der Cembalokonzertbearbeitungen bei?

Forkels Arbeit hatte im neunzehnten Jahrhundert einen doppelten Effekt auf die Forschung zu Bachs Cembalokonzertbearbeitungen: Erstens wurde der Beweggrund des „Lernens von Vivaldi“ für die Bearbeitungen zu einem zentralen Streitpunkt in späteren Studien. Zweitens übernahmen nachfolgende Forscher Forkels Ansatz, die Bearbeitungen isoliert von der Technik der Werke selbst zu diskutieren, wenn auch auf unterschiedliche Weise.

Die frühesten Rezeptionen von Bachs Cembalokonzertbearbeitungen im neunzehnten Jahrhundert fanden also in einem historiographischen Kontext statt, wobei man die Originale

¹⁹⁷ Spitta, 1899, Bd. I, S. 411.

¹⁹⁸ Palmer, 1989, S. 18.

nicht wirklich kannte und noch weniger die tatsächlichen Aufführungen. In der Zeit der „Bach-Renaissance“ war dieser Rezeptionsprozess ungewöhnlich; Forscher interessierten sich mehr für den Prozess und den Zweck der Entstehung als für die technischen und interpretatorischen Möglichkeiten der Werke selbst. Diese besondere Situation spiegelt sich vor allem in der beschränkten Verbreitung dieser Werke wider. Im Gegensatz zu den im neunzehnten Jahrhundert populären Cembalowerken von Bach (wie *dem Wohltemperierten Klavier* oder *der Chromatischen Fantasie und Fuge*) waren die Cembalokonzertbearbeitungen weniger zahlreich, weniger weit verbreitet und wurden innerhalb von hundert Jahren nach Bachs Tod nicht kommerziell veröffentlicht. Erst mit der von C.F. Peters 1851 herausgegebenen Sammlung erfuhren die Bearbeitungen das erste Mal eine offizielle Veröffentlichung (ohne BWV 592a). Davor war keines der siebzehn Werke einzeln veröffentlicht worden. Im Gegensatz dazu wurde *Das Wohltemperierte Klavier* im gleichen Zeitraum mehr als dreißig Mal in vollständiger oder gekürzter Form veröffentlicht,¹⁹⁹ und Musiker in ganz Europa hatten leichten Zugang zu diesem Meisterwerk, das alle klassischen Komponisten beeinflusst hat.

Der vernachlässigte Status der Cembalokonzertbearbeitungen, sowohl bezüglich der Verbreitung der Handschriften als auch ihrer Publikation im Druck, verweist auf die geringe Beachtung, die diese Werke erfuhren. Zwischen 1750 und 1850 wurden Bachs Cembalowerke vor allem wegen ihres pädagogischen Wertes und nicht für die öffentliche Aufführungen geschätzt (das Klavierrezital war zu dieser Zeit noch nicht weit verbreitet), weshalb *Das Wohltemperierte Klavier* in großem Umfang abgeschrieben und schließlich veröffentlicht wurde.²⁰⁰ Im Vergleich dazu hatte Bach zwar die Absicht, diese Bearbeitungen als Lehrmaterial zu verwenden, als er sie komponierte, aber im neunzehnten Jahrhundert galt der pädagogische Zweck, den Bach zu seinen Lebzeiten verfolgt hatte, als „veraltet“, die Bearbeitungen hatten ihren Wert für die Erfüllung dieses Zwecks verloren.²⁰¹ Weder die Kenntnis eines so unterschätzten Komponisten wie Vivaldi durch diese Bearbeitungen von Bach noch das Studium jener Konzertform, die von der aktuellen Epoche verdrängt worden war, waren für die Pianisten des neunzehnten Jahrhunderts von Interesse, zumal die Werke selbst nicht die Essenz von Bachs Kompositionstechnik repräsentieren.

¹⁹⁹ Dirst, 2012, S. 91.

²⁰⁰ Ebd. S. 89-93.

²⁰¹ Wolff, 2020, S. 171.

In der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, als Franz Liszt, Sigismund Thalberg (1812-1871) und Ignaz Moscheles (1794-1870) das Klavierrezital schufen und förderten, bekamen auch Bachs Cembalowerke eine neue Chance, öffentlich aufgeführt zu werden.²⁰² Zwischen der zweiten Hälfte des neunzehnten und der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts wurde Bachs Musik überdies ein äußerst wichtigen Teil des Repertoires.²⁰³ Aufführungen von Bachs Werken durch Pianisten dieser Zeit lassen sich in zwei Kategorien einteilen: Aufführungen von Bachs Orgelwerken oder auch Werken für Streicher, die für das Klavier bearbeitet wurden, oder von seinen Cembalowerken, die direkt auf das Klavier übertragen wurden. Zu den von Pianisten des neunzehnten Jahrhunderts am häufigsten gespielten Bach-Originalen gehören *das Wohltemperierte Klavier*, *das Cembalokonzert* BWV 1052, *das Konzert für drei Cembali* BWV 1063 und *die Chromatische Fantasie und Fuge*. Im Gegensatz dazu stießen Bachs Cembalobearbeitungen bei Pianisten auf kein besonderes Interesse, und es gibt keine bekannten Aufzeichnungen über Aufführungen dieser Werke im neunzehnten Jahrhundert.

Wie in Kapiteln 4 und 5 ausgeführt, komponierte Bach diese Cembalobearbeitungen zumindest teilweise für den Zweck öffentlicher Aufführungen, um das Repertoire zu bereichern. Er selbst hat diese Werke während seiner Amtszeit in Leipzig für Aufführungen verwandt.²⁰⁴ Warum also wurden Bachs ursprüngliche kompositorischen Ziele nach der Bach-Renaissance nicht verwirklicht?

Ein Grund liegt zum Teil darin, dass die Bach-Renaissance fast mit dem Aufkommen der romantischen Klavierkunst zusammenfiel und viele der Musiker, die wichtige Beiträge zur Bach-Renaissance leisteten, auch bedeutende romantische Pianisten waren, so zum Beispiel Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) und Schumann. Als Bachs Werke im Konzert wieder auftauchten, war die Bühne, an die sie sich anpassen mussten, nicht die spätbarocke Bühne von vor hundert Jahren (für die Vivaldis Konzerte noch die „frischeste“ Kunstform darstellten), sondern die Bühne der Romantik, die sich längst vom Barock entfremdet hatte. Die von Liszt, Moscheles und Thalberg initiierten Konzertprogramme für Soloklavier waren sehr selektiv, wenn es darum ging, Bachs Werke für Tasteninstrumente einzubeziehen. Die Klavierwerke von Bach,

²⁰² Gould, 2005, S. 64.

²⁰³ Ebd. S. 66

²⁰⁴ Wolff, 2020, S. 172.

die am besten zum künstlerischen Stil der Epoche passten und beim Publikum den größten Anklang fanden, waren diejenigen, die den „virtuosen“ Charakter der Tasteninstrumente widerspiegelten, zum Beispiel die *Chromatische Fantasie*, und hoch entwickelte fugierte Strukturen aufwiesen, zum Beispiel die Fugen aus *Das Wohltemperierte Klavier*, jene Werke also, deren musikalische Bedeutung seit der klassischen Ära betont wurde.²⁰⁵ *Das Wohltemperierte Klavier* sowie die *Chromatische Fantasie und Fuge* wurden daher zu den beliebtesten Cembalowerken Bachs für Pianisten in dieser Zeit. Als Liszt in der Saison 1841-1842 in Berlin auftrat, spielte er achtzig Werke in einundzwanzig Konzerten, was in Berlin eine Sensation war. Zu den Werken, die er aufführte, gehörten als Originalwerke von Bach die *Chromatische Fantasie und Fuge* sowie Präludium und Fuge Nr. 1 aus *Das Wohltemperierte Klavier*.²⁰⁶ Im Jahr 1873 spielte Hans von Bülow die *Chromatische Fantasie und Fuge* bei seiner ersten Aufführung in London sogar als Zugabe. Dieser früheste Beleg eines Cembalowerks von Bach als Zugabe, beweist die Beliebtheit dieses Werks.²⁰⁷

Es gibt eine lange Tradition unter den Tasteninstrumentalisten, das Repertoire mit Bearbeitungen zu erweitern. Die frühesten Tasteninstrumentalisten bearbeiteten Vokalwerke für ihre eigenen Instrumente in Form von Intabulierung und erweiterten so das damals noch nicht sehr umfangreiche Repertoire sowie gleichzeitig die kompositorischen Techniken für Tasteninstrumente. Bach verfolgte beim Umschreiben der Konzerte für Klavier ähnliche Ziele – die Einführung der Konzertform in die Komposition für Tasteninstrumente und eine Erweiterung der Möglichkeiten in ebenjener.²⁰⁸ Die Pianisten des neunzehnten Jahrhunderts waren jedoch stärker daran interessiert, Bachs große Werke an das aktuelle künstlerische Umfeld anzupassen und zu popularisieren, als Bachs ursprüngliche Intentionen und Aufführungserwartungen widerzuspiegeln oder die Art und Weise, wie diese Werke zu Bachs Zeiten aufgeführt wurden, wieder erlebbar zu machen.²⁰⁹ Hinzu kommt: Während Bachs Cembalobearbeitungen für die damalige Zeit als meisterhafte Werke für Tasteninstrumente galten, fehlte ihnen im neunzehnten Jahrhundert der von Pianisten bevorzugte Virtuositätscharakter. Dies spiegelt die künstlerischen

²⁰⁵ Kroll, 2014, S. 66.

²⁰⁶ Saffle, 1994, S. 244-251.

²⁰⁷ Walker, 2010, S. 182.

²⁰⁸ Wolff, 2020, S. 86.

²⁰⁹ Newman, 1912, S. 435-440.

Tendenzen der Pianisten des neunzehnten Jahrhunderts und die selektive Präsentation von Bachs Werken in den Klavierabenden dieser Zeit wider.

Es ist wichtig zu beachten, dass die Cembalokonzertbearbeitungen und das *Italienische Konzert* obwohl in Gattung und Spiellänge sehr ähnlich, in Bezug auf Popularität und Aufführungshäufigkeit überhaupt nicht vergleichbar sind. Das *Italienische Konzert* fand schon zu Bachs Lebzeiten Beachtung, und sogar sein polemischer Gegner Scheibe lobte das Werk im Jahr 1738.²¹⁰ Während der Bach-Renaissance wurde das *Italienische Konzert* ab den 1860er Jahren von Pianisten und Pianistinnen in Frankreich und England auf die Bühne gebracht. Das *Italienische Konzert* war eines der ersten Werke, die nach der Bach-Renaissance öffentlich auf dem Cembalo aufgeführt wurden.²¹¹

Bis ins 20. Jahrhundert hinein wurde das *Italienische Konzert* zu einem der beliebtesten Klavierwerke Bachs, und Landowskas erste Cembalo-Aufnahmen für das Berliner Phonogramm-Archiv, die 1908 fertiggestellt wurden, enthielten den ersten Satz des *Italienischen Konzerts*.²¹² Allein in der Ära der 78-U/min-Aufnahmen wurden elf kommerzielle Aufnahmen des *Italienischen Konzerts* produziert.²¹³ Obwohl die frühesten Aufnahmen des Werkes von Cembalistinnen und Cembalisten eingespielt wurden, spricht eine überwältigende Mehrheit von 70% der oben genannten Aufnahmen, die von Pianistinnen und Pianisten gemacht wurden, in bemerkenswerter Weise für die Beliebtheit dieses Werks gerade unter den Pianistinnen und Pianisten.

Im Gegensatz dazu blieb das Interesse der Musiker des neunzehnten Jahrhunderts für Bachs Bearbeitungen weitgehend akademisch, und obwohl diese Werke zweimal veröffentlicht wurden, sind sie nur selten als öffentliche Konzertaufführungen nachgewiesen. Selbst bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein sind diese siebzehn Werke zusammen nicht annähernd so oft auf einem Tonträger festgehalten worden wie das *Italienische Konzert* allein. Da die Popularität des *Italienischen Konzerts* den Erfolg der von Bach geschaffenen Gattung des Solokonzerts verdeutlicht hat, kann die geringe Rezeption seiner Cembalobearbeitungen nicht auf die Gattung

²¹⁰ Wolff, 1999, S. 331-332.

²¹¹ Ellis, 2005, S. 90.

²¹² Eiste, 2000, S. 425.

²¹³ Woodhouse, 1927; Landowska, 1935-6; Kirkpatrick, 1936; Schnabel, 1938; Sterne, 1938; Giesecking, 1939; Michelangeli, 1943; Monique Haas, 1946; Bachkaus, 1948; Richter, 1948.

zurückgeführt werden. Dafür gibt es zwei wahrscheinliche Gründe: Einer davon ist, dass das *Italienische Konzert* ein Meisterwerk von Bachs langen Experimenten mit Konzerten für Soloinstrument ist,²¹⁴ das sogar bereits einige Merkmale der Klaviersonaten aufweist,²¹⁵ die in Bezug auf die Musikalität technisch anspruchsvoller sind und sich daher besser für Klavierabende eignen. Dies ist ein Aspekt, den die Konzertbearbeitungen für Cembalo nicht aufweisen.

Ein zweiter Grund könnte darin liegen, dass im neunzehnten Jahrhundert das Verfassen von Bearbeitungen im Allgemeinen als wenig kreativ angesehen wurde - insbesondere von solchen, die auf Werken von Komponisten basierten, die gering geschätzt wurden. Bearbeitungen hatten es demnach schwer, die Aufmerksamkeit zu erlangen, die sie verdienten.²¹⁶ Das Wissen der Musikwelt über Vivaldi und seine Werke blieb im neunzehnten Jahrhundert recht begrenzt und man schätzte ihn daher nicht hoch ein. Vor diesem Hintergrund erhielten Bachs Bearbeitungen von Vivaldis Werken nicht die Aufmerksamkeit, die sie in Bezug auf ihren künstlerischen Wert verdient hätten. Dies mag die Zurückhaltung der Pianisten erklären, sie in das Konzertrepertoire aufzunehmen.

Ein weiterer für die Rezeption interessanter Aspekt ist der Unterschied zwischen Bachs Cembalo- und Orgelbearbeitungen. Die Bearbeitungen von Konzerten für die Orgel, insbesondere BWV 593 und BWV 596 aus Vivaldis Konzertsammlung Op. 3 *L'Estro Armonico*, wurden von Organisten im neunzehnten Jahrhundert studiert und aufgeführt. Brahms hatte den Schlusssatz von BWV 593 für sein persönliches Studium abgeschrieben²¹⁷ und auch das Largo aus BWV 596 kopiert und an Joseph Joachim (1831-1921) und Clara Schumann (1819-1896) geschickt.²¹⁸ Das zeigt, welche Bedeutung er diesen Werken beimaß und welche Zuneigung er ihnen schenkte. Ein weiterer Beleg für die Rezeption von Konzertbearbeitungen für die Orgel steht die Tatsache dar, dass auch Pianisten diese Werke gern für die Aufführung auf ihren eigenen Instrumenten bearbeiteten. Die berühmtesten Klaviertranskriptionen des neunzehnten

²¹⁴ Wolff, 2020, S. 172.

²¹⁵ Spitta, 1899, Bd. III, S. 150-151.

²¹⁶ Schweitzer, 1976, S. 169-170.

²¹⁷ Stinson, 2010, S. 142.

²¹⁸ Ebd. S. 128-129.

Jahrhunderts stammen von dem russischen Pianisten Alexander Nemerovsky²¹⁹ und dem tschechischen Pianisten August Stradal (1860-1930).²²⁰

Die Beliebtheit der Konzertbearbeitungen für die Orgel von Bach ist zum Teil darauf zurückzuführen, dass die Werke an sich schon anspruchsvoll sind, die Technik der Organisten stark fordern und daher von ihnen als geeignet für öffentliche Aufführungen angesehen wurden. In der Ära der Bach-Renaissance waren sowohl Bach als auch Brahms Orgelkomponisten, und beide widmeten sich der Aufführung und Förderung von Bachs Orgelwerken. In ihren Studien befassten sie sich sogar direkt mit den Konzertbearbeitungen für die Orgel von Bach,²²¹ ein Trend, der mehr Organisten dazu brachte, sich Bachs Orgelwerken zu nähern. Bachs Konzertbearbeitungen für die Orgel enthalten zudem eine große Anzahl virtuoser Passagen, was sie ebenfalls mit der romantischen Ästhetik vereinbar macht.

Andererseits können wir uns in der Frage der Rezeption von Bachs Bearbeitungen vielleicht von August Stradals geschriebener Einleitung zu seiner Solo-Klavierbearbeitung von BWV 596 inspirieren lassen. Das ursprüngliche Konzert BWV 596 wurde von Stradal mit einer besonderen Charaktereigenschaft versehen, die er wie folgt beschreibt:

„Die dem Orgelkonzert Friedemann Bachs [Fehlzuschreibung]²²² zugrunde liegende Stimmung ist ein Sturm, oder, um mich klarer auszudrücken, der Seelensturm eines von Schmerz und sehnsüchtiger Leidenschaft durchwühlten Herzens. [...] Dieses Orgelkonzert drückt noch nicht den Seelensturm eines modernen Meisters, wie Liszt, aus, sondern den Sturm des Herzens eines antiken Meisters. [...] Ich halte dieses Orgelkonzert des unglücklichen und unsteten Friedemann Bach – vielleicht ein Spiegelbild seiner eigenen ruhelosen Seele – für den ersten gewaltigen Vorläufer der großen Sturmesphantasien Beethovens, Wagners und Liszts.“

Stradals Sichtweise führte dazu, dass er Bachs Orgelkonzertbearbeitungen in einer sehr romantischen Weise bearbeitete, so dass sie für ihn den emotionalen Inhalt der Originale

²¹⁹ Koudasheva, 2019, S. 133 ff.

²²⁰ Pincherle, 1957, S. 234.

²²¹ Stinson, 2010, S. 128-129, S. 145-147.

²²² Basierend auf den Informationen in den Bemerkungen von „Bach Digital“: Aufgrund einer Eintragung Wilhelm Friedemann Bachs auf dem Titelumschlag des Autographs (P 330) wurde das Werk bis 1911 für eine Komposition Wilhelm Friedemann Bachs gehalten.

widerzuspiegeln schienen.²²³ Diese Perspektive verweist wiederum auf die Tatsache, dass Bachs Orgelkonzert einen bestimmten musikalischen Inhalt enthält, der in seiner emotionalen Resonanz und Assoziation hinreichend romantisch ist oder in dem Pianisten der damaligen Zeit einen literarischen Ausdruck finden konnten. Es ist wahrscheinlich, dass Bach seine Orgelbearbeitungen auf der Grundlage eines rein musikalischen Denkens und nicht auf der Grundlage literarischer Assoziationen komponierte. Das hinderte romantische Pianisten jedoch keineswegs daran, Bachs „reine Musik“ mit literarischen Bildern und Inhalten zu versehen, so wie sie auch Chopins Präludien oder Beethovens Klaviersonaten Titel hinzufügten. Auf diese Weise entscheidet der Pianist über die Art und Weise, wie das Stück bearbeitet und aufgeführt wird und wie die Resonanz und Rezeption des Publikums für diese Inhaltsebene ausgelöst wird. Eine ähnliche Situation findet sich in Brahms' Einschätzung des lyrischen Charakters von BWV 596.²²⁴ So wurden Bachs Orgelkonzertbearbeitungen in der romantischen Periode auch von Pianisten begrüßt, weil sie inhaltlich und ästhetisch geschickt mit der romantischen Musik übereinstimmten und den Interpreten Möglichkeiten für ihre Fantasie boten. Bachs Cembalokonzertbearbeitungen hingegen fehlt dieser Charakter, und obwohl es Kantilenen gibt, die Vivaldis langsamen Sätzen nachempfunden sind und heute lyrisch wirken, hatten sie für die Musiker der damaligen Zeit keinen Reiz. Diese „altmodischen“ Klavierkonzerte passten nicht in ihr Repertoire.

Keines der Kriterien, die für die Rezeption und Verbreitung der Orgelbearbeitungen förderlich waren - die Fortsetzung der instrumentalen Tradition, die Virtuosität und die romantischen Eigenschaften -, tritt auf die Konzertbearbeitungen für Cembalo zu. In der Tat sollten die Cembalobearbeitungen erst in der nächsten Ära eine umfassende Aufführungspraxis und Verbreitung in einem geeigneteren Umfeld erfahren.

2. Landowskas Ansicht und Rezeption der Cembalisten

Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts, als Bachs Werke immer beliebter und akzeptierter wurden und die Aufnahmetechnik erfunden und weiterentwickelt worden war, konnten immer mehr Cembalowerke Bachs in Konzerten, im Radio und auf Schallplatten einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden. In dieser Zeit begannen Musiker auch darüber nachzudenken, ob die Romantisierung Bachs nicht eine „Verzweigung“ des großen Komponisten

²²³ Pincherle, 1957, S. 234.

²²⁴ Stinson, 2010, S. 128.

bedeutete. Zwar vertraten sie immer noch eine fortschrittliche historische Sichtweise bei der Wahl der Instrumentierung und glaubten, dass das Klavier ausreichte, um die ursprüngliche Bedeutung der Werke Bachs getreu wiederzugeben.²²⁵ Die vollständige Veröffentlichung und Verbreitung von Bachs Werken und die Entwicklung der Wissenschaft, die durch Spittas bahnbrechende Bach-Biographie repräsentiert wurde, brachten andererseits eine neue Auffassung zur Aufführung von Bachs Werken hervor. Diese Periode wurde von Ferruccio Busoni und José Vianna de la Motta (1868-1948) repräsentiert, die höhere Maßstäbe in der Art und Weise setzten, wie sie Bachs eigene Originalwerke aufführten. Sie bestanden auf einem „authentischeren“ Ansatz und schlugen dementsprechend eine Reihe von Richtlinien für die Klavieraufführung vor.²²⁶

Zwei wichtige Aufführungsereignisse, die in gewisser Weise eine Ausweitung der Überlegungen der Pianisten über die Art und Weise, wie Bachs Werke aufgeführt wurden, auf der Praxisebene darstellten, ragen dabei heraus: Harold Samuel (1879-1937) debütierte 1898 in London mit einer Aufführung der vollständigen *Goldberg-Variationen*, die einen Vorgeschmack auf Samuels Zukunft als bedeutender Interpret von Bachs Werken gab. Ab 1919 gab er eine Reihe von Konzerten mit dem gesamten Bach-Repertoire in London und New York.²²⁷ 1904 führte die französische Pianistin Blanche Selva (1884-1942) in 17 Konzerten das gesamte Klavierwerk Bachs auf. Das schloss die französische Erstaufführung der *Goldberg-Variationen* ein. Dies war der erste Versuch in der Geschichte, alle Klavierwerke Bachs (Cembalo und Clavichordwerke) aufzuführen. Die beiden Konzerte markierten einen Wandel in den Aufführungskonzeptionen. Wenn Bachs Werke in einem Klavierkonzert aufgeführt werden sollen, musste das Konzertprogramm so gestaltet werden, dass Bachs Musik bestmöglich präsentiert wird, anstatt Bachs Werke in die altmodischen virtuosen Konzertprogramme einzupassen, in denen Bachs Werke meist in Form von Bagatellen, virtuosen Stücken für Tasteninstrumente und vielen Transkriptionen von Pianisten des neunzehnten Jahrhunderts zu finden waren.

Diese veränderte Sichtweise führte zu einem radikalen Wandel in der Interpretation von Bachs Klaviermusik und zu der Art und Weise, die uns heute von der Aufführung von Bachs

²²⁵ Schott, 1974, S. 85.

²²⁶ da Motta, 1904, S. 678-680.

Spiro, 1904, S. 680-682.

²²⁷ Eiste, 2000, S. 340.

Klavierwerken vertraut ist: Der Klavierabend dient dazu, Bachs Werke zu präsentieren, anstatt Bachs Werke in den Dienst eines ausdrucksstarken Klavierabends zu stellen.

Dieser Trend führte dazu, dass Bachs Werke nicht mehr nur fragmentarisch aufgeführt, sondern vollständiger präsentiert wurden. Neben dem Italienischen Konzert, dem *Wohltemperierte Klavier* sowie der *Chromatischen Fantasie und Fuge*, die bereits zum Standardrepertoire gehörten, wurden viele der selten gespielten Cembalowerke aus dem neunzehnten Jahrhundert wie die *Partiten*, die *Englischen Suiten*, die *Französischen Suiten*, die *Toccat*a und die *Zwei- und Dreistimmigen Inventionen*- immer öfter aufgeführt. Bei dieser entromantisierten „Wiederbelebung von Bachs Tasteninstrumentenmusik“ bleiben Bachs Konzertbearbeitungen jedoch vernachlässigt. Es waren nicht die Pianisten, die als erste den Wert dieser Werke wiederentdeckten und sie einem breiten Publikum zugänglich machten, sondern eine neu aufkommende Tendenz der Aufführung durch Cembalisten. Dies ist eine relativ seltene Erscheinung bei der Wiederentdeckung von Bachs großen Klavierwerken, von denen die meisten zunächst von Pianisten aufgeführt wurden, bevor sie im Zuge der Cembalo-Renaissance für Cembalisten zugänglich wurden.

Die 1879 geborene Wanda Landowska war wohl die erste bedeutende Interpretin, die den Wert der Cembalobearbeitungen Bachs erkannte. Sie bemerkte die verwirrende Situation in den vorhandenen Noten und Forschungsartikeln bezüglich der Wahl der Tasteninstrumente für die Aufführung von Bachs Cembalowerken. Als sie sich dem Cembalospiele zuwandte, bot die musikwissenschaftliche Neubewertung von Vivaldi mit der Wiederentdeckung einer großen Anzahl von Vivaldis Werken die Voraussetzungen dafür, dass Landowska Vivaldis Werk vollständig kennenlernen konnte. In ihrem umfangreichen Studium der Werke Bachs richtete sie ihr besonderes Augenmerk auf die Bearbeitungen von Cembalokonzerten und beschrieb die von Bach geschaffene Form als „a concerto grosso for solo harpsichord“.²²⁸ Diesem Gedankengang folgend erkannte Landowska, dass Bachs Cembalokonzertbearbeitungen zweifellos für das Klavier ungeeignet sind, da nur das Cembalo durch die Verwendung der zwei Manuale und Register zwischen Orchester- und Soloeffekten wechseln und so den Kontrast zwischen den Effekten von Tutti und Solo nachahmen kann. Ihre schriftlichen Aufzeichnungen und die erhaltenen Aufnahmen dieser Konzerte liefern uns sowohl textliche als auch akustische Grundlagen zur Analyse ihrer musikalischen Ansichten zu Bachs Konzertbearbeitungen.

²²⁸ Restout, 1964, S. 229-230.

Landowskas Aufnahmen bieten einen direkten Einblick, wie sie ihre interpretatorischen Ideen umsetzte. Durch die Analyse dieser Aufnahmen können wir ein umfassenderes Verständnis ihrer Perspektiven gewinnen. Die in diesem Kapitel durchgeführten Analysen weiterer Aufnahmen von Konzertbearbeitungen verfolgen das Ziel, durch akustische Beweise ein Verständnis der Interpretationen und der damit verbundenen musikalischen Ansichten zu entwickeln. Die Analyse der erhaltenen Aufnahmen von Landowska verdeutlicht, dass die Aufnahme von BWV 972 und dem Italienischen Konzert das Register flexibel einsetzt, um den Kontrast zwischen den schwereren Effekten des Tutti und den schlankeren Effekten des Solos hervorzuheben.²²⁹

Landowska ist der Meinung, dass zumindest einige von Bachs Konzertbearbeitungen für die Verwendung bei öffentlichen Aufführungen geeignet sind. Dies lässt die ursprüngliche Absicht Bachs beim Komponieren dieser Werke wieder aufleben. Bereits 1923 hinterließ Landowska Aufzeichnungen über die öffentlichen Aufführungen der Cembalobearbeitungen von Vivaldis Konzerten.²³⁰ Das BWV 972 ist in Landowskas Repertoire geblieben, ebenso wie das *Italienische Konzert*, von dem sie zwei Aufnahmen und ein Video hinterlassen hat.

Landowska ist zweifellos eine Pionierin in der Interpretation von Konzertbearbeitungen, aber der erste Interpret, der systematisch Aufnahmen machte, war ihr italienischer Schüler Ruggero Gerlin (1899-1983). Fast alle Cembalisten und Cembalistinnen, die zwischen 1920 und 1960 Aufnahmen von Cembalokonzertbearbeitungen einspielten, waren entweder Schülerinnen und Schüler von Landowska oder stark von ihrer Kunst beeinflusst. Dies spiegelt nicht nur den großen Einfluss von Landowskas Unterricht auf die technischen und stilistischen Aspekte des Cembalospieles wider, sondern auch die tiefgreifende Wirkung, die ihre Ansichten über musikalische Werke und Musikgeschichte auf ihre Schülerinnen und Schüler hatten.²³¹

Ruggero Gerlin studierte von 1920 bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs 1939 bei Landowska, als er nach Italien zurückkehren musste. Er arbeitete neunzehn Jahre lang mit Landowska zusammen, als Schüler, Kollege und Mitwirkender. Der Grund für Gerlins Interesse an Cembalokonzertbearbeitungen ist heute nicht bekannt, aber seine umfangreichen, bahnbrechenden Aufnahmen sind der beste Beweis für sein Engagement auf diesem Gebiet. Landowskas zukunftsweisende Arbeit zu diesem Thema muss auch auf Gerlin einen großen

²²⁹ Restout / Hawkins, 1969, S. 226-230.

²³⁰ Palmer, 1989, S. 47.

²³¹ Ebd. S. 56-57

Einfluss gehabt haben. Als Interpret, der die meisten Cembalobearbeitungen Bachs während der 78-U/min-Periode lieferte, hinterließ er fünf Aufnahmen: BWV 985²³² und BWV 986²³³ bei Columbia im Jahr 1939, BWV 979²³⁴ bei Lumen im Jahr 1936, BWV 974²³⁵ bei Musiche Italiane Antiche im Jahr 1938 und BWV 972²³⁶ bei L'Anthologie Sonore im Jahr 1936. Das Besondere an Gerlins Repertoireauswahl ist, dass er sich nicht wie Landowska ausschließlich auf Vivaldi-Bearbeitungen konzentrierte, sondern auch Bearbeitungen von Werken Marcellos, Telemanns und den damals noch nicht identifizierten Originalen BWV 979 und BWV 986 einspielte. Dieses ausgiebige Ausprobieren des Repertoires mag durch Gerlins besonderes Interesse an italienischer Musik motiviert gewesen sein. Wenn man Gerlins und Landowskas Aufnahmen des ersten Satzes von BWV 972 vergleicht, findet man viele Ähnlichkeiten in der Behandlung sowohl der Phrasierung als auch der Tutti-Solo-Kontraste, was den direkten Einfluss von Landowska widerspiegelt.²³⁷

Einen weiteren wichtigen Beitrag bezüglich der Aufnahme von Bachs Bearbeitungen für das Cembalo leistete Edith Weiss (1885-1951), eine in Hamburg geborene Cembalistin, die in ihren frühen Zwanzigern in Berlin studierte und ihr Hauptfach Klavier bei James Kwast (1852-1927), Carl Friedberg (1872-1955) und Vianna da Motta belegte. Aber es war Landowska, die zur gleichen Zeit in Berlin lebte und sie am meisten beeinflusste. Nach einem Konzert von Landowska im Hamburger Museum wechselte Edith Weiss zum Cembalo und gründete im Jahr 1925 in Hamburg die Vereinigung zur Pflege alter Musik. Anschließend durfte sie im Hamburger Museum üben und auftreten. Im Jahr 1927 erhielt sie ein Cembalo, das eine moderne Nachbildung des Cembalos ist, von dem damals fälschlicherweise angenommen wurde, es sei von C.P.E. Bach verwendet worden. Sie wurde bald eine der Pioniere der Barockmusik im deutschen Musikleben. Als 1933 die Nationalsozialisten an die Macht kamen, wurde Edith Weiss ihrer Lehrtätigkeit an der Universität Hamburg beraubt. Sie war gezwungen, mit ihrem Sohn das Land zu verlassen und sich 1938 in New York niederzulassen. Um 1950-1951, kurz vor ihrem

²³² Die Aufnahme wurde im Jahr 1939 als „Columbia BQX 2534“ veröffentlicht. Siehe auch die Diskographie im Anhang.

²³³ Columbia BQX 2533, rec. 1939

²³⁴ Lumen 35018, rec. 1936

²³⁵ MIA 9, rec. 1938

²³⁶ L' Anthologie Sonore 38, rec. 1936

²³⁷ Im Vergleich zu Gerlins Aufnahme L'Anthologie Sonore 38 und Landowskas Aufnahme RCA Victor 12-0001.

Tod, hinterließ Edith Weiss ihre einzige Soloaufnahme. Sie machte auch einige Live-Aufnahmen von Bach-Konzerten mit Otto Klemperer (1885-1973). Beide arbeiteten bei der Aufführung aller Bach-Klavierkonzerte zusammen, und auch bei diesen Werken gilt Edith Weiss als eine amerikanische Pionierin. Sie nahm zudem Bachs Italienisches Konzert und BWV 974 auf,²³⁸ die zweite BWV 974-Aufnahme seit Gerlin.²³⁹

Einige andere Cembalisten aus der Periode der 78-U/min-Aufnahmen hinterließen weitere bemerkenswerte Einspielungen, wie die amerikanische Cembalistin Julieta Goldschwartz, die 1932 BWV 978 einspielte – zugleich die früheste bekannte Aufnahme von Konzertbearbeitungen.²⁴⁰ 1995 nahm sie vier weitere Bearbeitungen auf: BWV 978, BWV 974, BWV 976 und BWV 980.²⁴¹

Wie bereits erwähnt, wurden fast alle der frühesten Cembalisten, die Bearbeitungen von Bachs Konzerten spielten und aufnahmen, stark von Wanda Landowska beeinflusst. Sylvia Marlowe (1908-1981), eine weitere Pionierin des Spiels von Bach-Konzertbearbeitungen in den Vereinigten Staaten, war dabei keine Ausnahme. Sie ging nach Paris, um Klavier und Orgel zu studieren. Sie studierte auch Komposition bei Nadia Boulanger (1887-1979), und in Paris hörte sie zum ersten Mal Landowska spielen, zu der sie einige Jahre später als Schülerin kam. Nachdem die Schallplattenindustrie in die LP-Ära eingetreten war, legte Sylvia Marlowe eine systematische Aufnahme von Konzertbearbeitungen vor. Ihre 1958 entstandene Aufnahme von sechs Bearbeitungen von Vivaldis Werken für Capitol Records (BWV 972, BWV 973, BWV 975, BWV 976, BWV 978, BWV 980) war der erste Versuch, die Vivaldi-Bearbeitungen für Cembalo einheitlich aufzunehmen. Marlowes Herangehensweise an diese Auswahl spiegelt ihre Anerkennung der Heterogenität dieser Werke und ihre von Landowska geerbte Ansicht über die Bedeutung wider, die den Werken Vivaldis beizumessen ist. Diese von Marlowe vorgeschlagene Anordnung des aufgenommenen Repertoires wurde zu einem beliebten Modell für viele Cembalisten, die in der Zeit von 1960 bis 1990 Cembalobearbeitungen aufnahmen.²⁴² Marlowe

²³⁸ Die Aufnahme wurde im Jahr 1950 als „Allegro LA-5“ veröffentlicht. Siehe auch die Diskographie im Anhang.

²³⁹ Bezüglich des Lebens von Weiss:

siehe auch https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002395

²⁴⁰ Victor 11-8587, rec. 1932.

²⁴¹ McIntosh Music MC1001, rec. 1955.

²⁴² Sartori, Philips, 1964; Sgrizzi, Cycnus, 1963; Sebestyén, Turnabout, 1968; Woolley, Hyperion, 1983; Růžicková, Supraphon, 1991.

trat recht häufig außerhalb der Vereinigten Staaten auf. 1954 wurde sie vom US-Außenministerium nach Asien eingeladen und war die erste Cembalistin, die den Fernen Osten und Südostasien bespielte. Außerdem nahm sie das gesamte BWV 972 für die Voice of America (VOA) auf, die live aus dem US-Pavillon auf der Weltausstellung 1958 in Belgien gesendet wurde.²⁴³ Ihre Lehrerin Landowska spielte außerdem 1953 in einer NBC-Fernsehsendung einen Ausschnitt des zweiten Satzes von BWV 972 und hinterließ damit die erste Videoaufnahme der Aufführung einer Cembalobearbeitung Bachs überhaupt. Durch die Arbeiten und das Wirken der beiden Generationen von Landowska und Marlowe begannen die Bach-Cembalobearbeitungen, ein größeres Publikum in den aufkommenden Radio- und Fernsehmedien zu erreichen.²⁴⁴

In den 1960er Jahren wuchs die Zahl der Aufnahmen von BWV 972-BWV 987 stark an, und es wurde zum Konsens unter den Cembalisten dieser Zeit, sechs der Vivaldi-Konzerte (BWV 979 war noch nicht als Bearbeitung von Vivaldis Werk identifiziert worden) für die Aufnahme auszuwählen und sie als die am besten geeigneten Teile dieser Reihe von bearbeiteten Werken für Aufführung und Aufnahme zu betrachten. Die Aufnahmen von Egida Giodani Sartori (1910-1999), Luciano Sgrizzi (1910-1994) und János Sebestyén (1931-2012) folgten alle diesem Prinzip.

1965 unterzeichnete die tschechische Cembalistin Zuzana Růžicková (1927-2017) einen langfristigen Vertrag mit Erato, um über einen Zeitraum von zehn Jahren die allererste Gesamtaufnahme von Bachs Cembalowerken zu machen. Die erste Aufnahme, die sie 1965 in dieser Reihe erstellte, umfasste die damals wenig bekannten Werke von fünf Vivaldi-Konzertbearbeitungen (ohne BWV 978). In den 1980er Jahren spielte sie alle sechs Vivaldi-Bearbeitungen für die tschechische Firma Supraphon ein, darunter auch das bisher für Erato nicht aufgenommene Werk BWV 978. Einige Cembalisten dieser Zeit machten auch systematische Aufnahmen, die andere Werke als Vivaldis Bearbeitungen enthielten, wie etwa Kenneth Gilberts (1931-2020) Aufnahme von 1963, die Bearbeitungen von Prinz Ernst (namentlich BWV 982 und BWV 987), die Bearbeitung von Marcello (BWV 974), die Bearbeitung von Telemann (BWV 985) sowie die Bearbeitung eines unbekanntem Komponisten (BWV 977) umfasste. 1969 ließ János Sebestyén seiner Aufnahme von sechs Vivaldi-Bearbeitungen fünf Konzertbearbeitungen von Werken anderer Komponisten folgen (BWV 974,

²⁴³ Siehe hierzu auch <https://lccn.loc.gov/2004657649>

²⁴⁴ Caroline Burke, *Wanda Landowska at Home*, [Der Plattenproduzent John Pfeiffer interviewt Wanda Landowska.] NBC Television, 1953.

BWV 984-BWV 987) und vervollständigte damit eine Aufnahme von elf der sechzehn Bearbeitungen. Im Allgemeinen konzentrierte sich das Aufführungsinteresse der Cembalisten zu dieser Zeit jedoch hauptsächlich auf die Bach-Vivaldi Bearbeitungen.

3. Frühe Versuche, BWV 972-BWV 987 auf dem Klavier zu interpretieren

Als Landowska und ihre Schüler Cembalobearbeitungen aufführten und aufnahmen, wurden diese Bearbeitungen zu den ersten großen Werken für Tasteninstrumente, die zuerst von Cembalisten und nicht von Pianisten aufgeführt und bekannt gemacht wurden. Wie Landowska hervorhebt, machen die technischen Vorteile des Spiels dieser Werke auf dem Cembalo, insbesondere die perfekte Ausführung des Tutti-Solo-Wechsels, es für Pianisten noch schwerer, sie adäquat aufzuführen.²⁴⁵

Die Unterschiede in der Bauweise zwischen Klavier und Cembalo verhindern, dass der Pianist mit zwei Manualen die Texturvariationen und Tutti-Solo-Wechsel des Werkes zeigen kann. Stattdessen kann der Kontrast lediglich durch Veränderungen der Lautstärke gestaltet werden. In der frühesten vom Pianisten hinterlassenen Aufnahme des Konzerts BWV 973,²⁴⁶ die 1937 von Busonis Schüler Carlo Zecchi (1903-1984) aufgenommen wurde, präsentiert der Pianist in diesem Werk seine ausgefeilte Fingertechnik. Dieses Werk, das normalerweise etwa acht Minuten dauert, wird von Zecchi in fünf Minuten und neununddreißig Sekunden gespielt. Dies ist die schnellste Aufnahme dieses Werkes. Die Analyse der Aufnahme ergibt, dass Zecchi die Rhythmen, die Kontraste in der Lautstärke und die Eigenständigkeit der Klangfarbe zwischen den Stimmen in der Aufführung mit großer Präzision handhabt. Er hat jedoch nicht die Absicht, die Tutti-Solo-Struktur des Konzerts zu betonen, sondern konzentriert sich vielmehr auf die Gestaltung der Kontraste zwischen den schnellen und langsamen Sätzen. Dadurch klingen die Außensätze des Werks eher wie eine Toccata, während die weiträumig singenden langsamen Sätze einen dramatischen Kontrast zu den schnell vorbeiziehenden Phrasen der Außensätze bilden. Zecchi gelingt damit eine einzigartige Erkundung der Schönheit dieses Werkes.

Zecchis romantische Herangehensweise an den langsamen Satz spiegelt sich eindrucksvoll in Edwin Fischers (1886-1960) Aufnahme des langsamen Satzes von BWV 974²⁴⁷ aus dem Jahr

²⁴⁵ Restout / Hawkins, 1969, S. 230.

²⁴⁶ Cetra CB 20350, rec.1937.

²⁴⁷ HMV DA 1389, rec.1933.

1933 wider, in welcher Fischer die Klangfarben des Klaviers voll ausnutzt, um diesem Satz eine schöne, singende Eigenschaft zu geben, die auf subtile Weise die melodische Linie des ursprünglichen Oboenkonzerts wiedergibt. Edwin Fischers Interpretation hat den langsamen Satz von BWV 974 bis heute zu einer beliebten Zugabe für Pianisten gemacht. Sowohl bei der Wahl des Repertoires von Zecchi und Fischer als auch bei ihren Aufnahmen ist leicht zu erkennen, dass sie, zumindest bei ihren Bearbeitungen der Cembalokonzerte, immer noch die Idee aus dem vorigen Jahrhundert übernommen haben, Bachs Werke als Mittel zur Darstellung ihrer eigenen Klavierkunst und -technik zu betrachten und auf diese Weise die am besten geeigneten Werke für die Aufführung und Aufnahme auszuwählen.

Der Pianist Gunnar Johansen konnte jedoch nicht umhin zu bemerken, dass dem Klavier die notwendige Funktion fehlte, um die abwechselnde Tutti-Solo-Struktur, die für das Barockkonzert charakteristisch ist, zum Ausdruck zu bringen, und dass die Variationen in Klangfarbe und Lautstärke nicht ausreichten, um dieses Merkmal des Werkes vollständig zu offenbaren. Um dieses Problem zu lösen, wurde ein völlig neuer Weg eingeschlagen: die Umgestaltung des Klaviers selbst. Gunnar Johansen (1906-1991) verfolgte diese Strategie in seiner 1951 erschienenen Aufnahme des Gesamtwerks von Bachs Tasteninstrumenten. Neben der Aufnahme aller sechzehn Konzertbearbeitungen auf dem Cembalo (die erste Gesamtaufnahme von BWV 972-BWV 987) spielte er auch die vier Werke BWV 972, BWV 973, BWV 979 und BWV 986²⁴⁸ auf einem Klavier mit zwei Manualen ein. Die Kombination von zwei Manualen ermöglichte es Johansen, auf eine Weise zu spielen, die den Kontrast zwischen den Texturen von Tutti und Solo hervorhob und gleichzeitig die große Bandbreite an Klangfarben und Lautstärke-Kontrasten beibehielt, über die das Klavier verfügt.

Pianisten derselben Generation, die sich immer noch mit Konzertbearbeitungen beschäftigten, versuchten, diese in einer direkteren Art und Weise zu spielen. George de Svirskys Aufnahme von vier Konzerten (BWV 972, BWV 982, BWV 981, BWV 978) mit zwei separaten langsamen Sätzen (BWV 592a, BWV 980)²⁴⁹ aus dem Jahr 1960 ist ein Beispiel für den Wandel der Ästhetik in der Aufführung von Bachs Werken zu dieser Zeit. Unter Landowska war das Klavier nicht mehr die erste Wahl, um Bachs Klavierrepertoire zu spielen, und Gould führte Liszts Tradition der Romantisierung Bachs nicht fort. Svirskys Spiel betont stimmliche Klarheit und

²⁴⁸ Artist Direct Album 14-5, rec.1951.

²⁴⁹ Ducretet Thomson 300 C 111, rec. 1960.

strukturelle Gleichförmigkeit, hebt die Tutti-Solo-Wechsel des Werkes mit moderaten Kontrasten von Stärke und Schwäche hervor und betont die Linien der linken Hand und die inneren Stimmen des Werkes in einer Weise, die der heutigen Interpretation von Bach auf dem Klavier sehr nahe kommt.

Sophie Svirsky (1891-1977), eine andere französische Pianistin mit demselben Nachnamen, spielte 1976 die Gesamtaufnahme von BWV 972-BWV 987 für Klavier ein.²⁵⁰ Es ist zweifellos der bis dahin systematischste Versuch eines Pianisten oder einer Pianistin, diese Reihe zu interpretieren, und es ist die erste Gesamtaufnahme von BWV 972-BWV 987 in der Geschichte. Svirsky behält ihren unverwechselbaren Stil des Spiels bei, einschließlich des Umgangs mit Phrasierung und freiem Tempo. Sie trägt so zu einer Reihe von interessanten Aufnahmen bei, die eher ihre einzigartige Kunst zeigen als die Essenz von Bachs Originalwerken. Wie Evelyn Howard-Jones (1877-1951) hervorhebt, ist der Akt des Spielens barocker Tastenwerke auf dem Klavier selbst ein Prozess der Bearbeitung.²⁵¹ Aber durch den Missbrauch des Wortes „Clavier“ im neunzehnten Jahrhundert und die daraus resultierende Verwechslung zwischen Cembalo, Clavichord und Klavier innerhalb des Wortes „Clavier“ werden die Grenzen verwischt.²⁵² Bei den Interpretationen der Bearbeitungen der Cembalokonzerte wird hingegen klar zwischen der Aufführung für Klavier und jener für Cembalo unterschieden: Das Cembalo, als das für die Originalwerke gewählte Instrument, erweist sich als das technisch und spieltechnisch am besten geeignete Instrument für diese Werke, während das Klavier bei der Aufführung auf viele Schwierigkeiten stößt. Dies erklärt, warum Cembalisten die Bearbeitungen weitaus häufiger einspielen als Pianisten.

Ab dem 20. Jahrhundert begannen die musikalischen Ideen und Instrumente aus der Zeit Bachs bei der Interpretation seiner Werke zunehmend Beachtung zu finden, und der Fokus auf die Virtuosität des Interpreten wich allmählich der Präsentation von Bach selbst, indem der Interpret nun mehr darauf achtete, wie er Bach am angemessensten spielen konnte. Für Bachs Cembalowerke war es nicht mehr selbstverständlich, sie auf dem Klavier zu spielen. Seit Landowska und vor allem seit den 1950er Jahren vermieden Pianisten es zunehmend, Bachs Werke als Klavierbearbeitung aufzuführen. Meisterpianisten wie Claudio Arrau (1903-1991) und

²⁵⁰ Gregorian Institute of America EL 36-8, rec. 1965.

²⁵¹ Howard-Jones, 1935, S. 308.

²⁵² Restout, 1964, S. 123-124.

Arturo Michelangeli (1920-1995), die einst Pioniere bei der Aufführung von Bachs Werken waren, entschieden sich zu dieser Zeit, das Klavier nicht weiter für Bachs Werke zu verwenden.

Nach Sophie Svirskys Gesamtaufnahme von BWV 972-BWV 987 und mit der Entwicklung der Aufnahmeindustrie stieg die Anzahl der Aufnahmen dieser Werke durch Pianisten nicht etwa an (im Gegensatz zum Anstieg der Cembaloaufnahmen ab den 1980er Jahren), sondern ging stattdessen zurück. Die nächste systematische Aufnahme der Bearbeitungen des Cembalokonzerts durch den Pianisten sind die sieben Bearbeitungen (BWV 972, BWV 973, BWV 975, BWV 976, BWV 977, BWV 978 sowie BWV 980) auf Cyprien Katsaris' (1951-) Aufnahme von *Bach's Italian Journey*, Vol. 1, die sich auf den italienischen Stil von Bachs Musik konzentriert. Dieses Album wurde 1994 aufgenommen, achtzehn Jahre nach der Aufnahme von Svirskys kompletter Sammlung. Nach Katsaris nahm Alexander Tharaud (1968-) 2004 Bachs Werke im italienischen Stil (BWV 973, BWV 974, BWV 975, BWV 979, BWV 981) und Babette Hierholzer (1957-) 2007 ein Set (BWV 974, BWV 975, BWV 977, BWV 978, BWV 985) auf Klavier auf. Bemerkenswert ist Ivo Janssons (1963-) Aufnahme aller siebzehn Bearbeitungen der Cembalokonzerte BWV 972-BWV 987 plus BWV 592a, womit er einer der wenigen Pianisten ist, die dies getan haben. Diese Reihe von Aufnahmen wurde 2005 als Teil seiner Arbeit an der gesamten Klaviermusik Bachs zwischen 1994 und 2007 abgeschlossen. Daneben wurden die Aufnahmen von Bachs BWV 972-BWV 987 fast vollständig vom Cembalisten übernommen.

In den Interpretationen der Pianisten sieht man eine Verdünnung der Tutti-Solo-Struktur und eine Herangehensweise, die die Klangfarbe und Stärke des Klaviers nutzt, um die Struktur des Konzerts zu gestalten. Beides steht in direktem Gegensatz zur Ästhetik der Cembalo-Interpretation. Mit dem Aufstieg der Kunst der Cembalo-Interpretation und dem Beginn der Alten Musik-Bewegung erreichte das Spielen von Bach auf dem Klavier einen Tiefpunkt, während die Methode der Cembalo-Interpretation von Bach zu einer unverzichtbaren Perspektive und sogar zu einem Standard wurde.

4. Systematische Aufnahmen und weitere Interpretationen

In den 1970er Jahren kam es zu einer allmählichen Abkehr der Pianisten von Aufnahmen der Cembalobearbeitungen Bachs und zur Ausweitung eines anderen ungewöhnlichen Trends: der Aufführung von Cembalobearbeitungen auf der Orgel. So wurde eine Aufnahme des BWV 987

von Paul Heuser (1929-) sowie eine weitere Aufnahme des BWV 985 von Wolfgang Baumgratz (1948-) auf der Orgel eingespielt. In den 1990er Jahren begann der italienische Organist Edoardo Bellotti (1957-) systematisch Cembalobearbeitungen mit der Orgel aufzunehmen, wobei er sieben davon (BWV 972, BWV 973, BWV 974, BWV 975, BWV 976, BWV 978, BWV 981) beim Label Fone aufzeichnete. Darüber hinaus gibt es zahlreiche Einzelaufnahmen, darunter BWV 972 und BWV 974 von Geneviève Soly (1957-), BWV 973 und BWV 978 von Kevin Bowyer (1961-), BWV 978 von Christian Brembeck (1960-), BWV 973, BWV 974 und BWV 978 von Olivier Vernet (1964-), sowie BWV 974 und BWV 978 von Lorenzo Ghielmi (1959-). Es existieren auch Aufnahmen von Versionen, die für Orgel und Cello, Trompete oder Orchester bearbeitet wurden.

Eine weitere außergewöhnliche Bearbeitung ist die Erweiterung dieser Solokonzerte zu Konzerten für Ensemble. So bearbeitete Nicanor Zabaleta (1907-1993) BWV 973, BWV 978 und BWV 976 als Konzerte für Harfe und Orchester und nahm diese Werke mit dem English Chamber Orchestra auf. Zudem zeigt sich ein bemerkenswerter Trend: Die Bearbeitungen von Bachs Orgelkonzerten durch Pianisten des neunzehnten Jahrhunderts waren Teil eines Rezeptionsprozesses dieser Werke durch die Musiker jener Zeit. Auch die instrumentenübergreifenden Bearbeitungen von Cembalokonzerten, die in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts aufkamen, können als ein ähnlicher Rezeptionsprozess betrachtet werden. Sie markieren eine Zeit, in welcher der Wert dieser Werke nicht mehr auf die Spieltechnik und Eigenschaft der für die Originale gewählten Instrumente beschränkt war. Vielmehr trat eine umfassendere Anerkennung ihres Wertes in Bezug auf den rein musikalischen Inhalt und die Form in den Vordergrund. In diesem Licht betrachtet, sind die Konzertbearbeitungen für Cembalo zwar ein Versuch Bachs, seine Kompositionen für Tasteninstrumente zu erweitern,²⁵³ aber sie haben auch die Eigenheit, dass Bachs Kompositionen für Soloinstrumente nicht an das jeweilige Instrument selbst gebunden sind,²⁵⁴ und dass die instrumentenübergreifenden Bearbeitungen Teil der Kanonisierung dieser Werke sind.

Ab den 1980er Jahren übernahmen die Cembalisten zunehmend die Aufnahme von BWV 972- BWV 987 und wurden dabei immer systematischer. Der holländische Organist und Cembalist Gerard Dekker (1931-2010) nahm 1983 alle sechzehn Bearbeitungen auf drei LPs auf und fügte

²⁵³ Wolff, 2020, S. 86.

²⁵⁴ Wolff, 2001, S. 174.

die Bearbeitung von Prinz Ernsts BWV 592a als siebzehntes Stück hinzu. Dies war die erste Aufnahme dieser siebzehn Werke als Set und zugleich Dekkers wichtigste Soloaufnahme als Cembalist. Huguette Dreyfus' (1928-2016) Pariser Aufnahme aller sechzehn Bearbeitungen aus dem Jahre 1989 wurde von der japanischen Firma Denon herausgegeben. Es handelte sich hierbei um die erste vollständige Aufnahme, die auf CD veröffentlicht wurde. Es folgten 1999 Pieter Dirksen (1961-) sowie ein Jahr später Peter Watchorn (1957-) bei Hänssler (Teil der Gesamtaufnahmen der Edition Bachakademie) im Jahr 2000. Beide haben jeweils einen kompletten Satz von Aufnahmen aufgenommen. Es ist bemerkenswert, dass Cembalisten seit den 1980er Jahren aufgehört haben, die modernen Cembali mit dem reichen und majestätischen Klang der Landowska-Ära zu verwenden. Stattdessen begannen sie, beeinflusst von der zweiten Cembalo-Renaissance und der Alten-Musik-Bewegung, Cembali aus dem 18. Jahrhundert oder Nachbauten dieser Epoche für ihre Aufnahmen zu verwenden.

Aufgeschlüsselt lassen sich Bachs Konzertbearbeitungen für Cembalo weder in Bezug auf die Anzahl der Aufnahmen des Gesamtwerks noch in Bezug auf die Anzahl der einzelnen Stücke mit den *Italienischen Konzerten* derselben Gattung vergleichen, auch nicht mit den *Englischen Suiten*, den *Französischen Suiten*, den *Partiten* oder anderen Reihen von Bachs Klavierwerken. Diese Bearbeitungen sind bei Cembalisten weitaus beliebter als bei Pianisten. Man könnte argumentieren, dass die Rezeption und Förderung dieser Werke auf der Bach- und Vivaldi-Forschung ab dem neunzehnten Jahrhundert sowie auf der Entwicklung der Cembalo-Aufführungstheorie im zwanzigsten Jahrhundert und der Entwicklung der Aufnahmeindustrie beruhte. Nichtsdestotrotz bleiben sie ein unpopulärer Teil von Bachs Repertoire für Tasteninstrumente. Um den einzigartigen Wert und die Anziehungskraft dieser Werke zu verstehen und zu demonstrieren, ist eine Umgebung erforderlich, die ihnen auf ästhetischer und musikalischer Ebene entspricht. Die heutigen Fortschritte in der Aufnahmetechnik, das Aufkommen von Streaming-Medien und die Vielzahl von Interpreten und Wissenschaftlern, die sich mit Bachs Werken beschäftigen, haben es möglich gemacht, dass fast alle Klavierwerke Bachs, so vernachlässigt sie auch in den letzten drei Jahrhunderten gewesen sein mögen, heute einigermaßen wahllos rezipiert und verbreitet werden. Eine klare Vorstellung und Herangehensweise an die Rezeption und Verbreitung von Bachs Cembalobearbeitungen lässt sich jedoch nur erreichen, indem man entweder das Konzept, den Charakter und die Aufführung der Konzertbearbeitungen für Cembalo definiert, wie es Landowska getan hat, oder indem man diese Werke in einer romantischen Form in das Standard-Klavierrepertoire aufnimmt, wie es

Edwin Fischer mit den Bearbeitungen von BWV 974 getan hat. Eine solche klare Herangehensweise ist nicht zuletzt dadurch zu erreichen, dass man sie in Konzerten und Aufnahmen präsentiert. Auf diese Weise wird verdeutlicht, dass man Bach nicht einfach um des Spielens von Bach willen aufführt, sondern dass diese Werke es von sich aus verdient haben, angenommen zu werden.

5. Zusammenfassung der Rezeptionsgeschichte

Im Allgemeinen lässt sich die Rezeption von Bachs Cembalokonzerten in zwei Hauptphasen unterteilen: Die erste beginnt mit Forkels Werk von 1802 und reicht bis ins frühe zwanzigste Jahrhundert. In dieser Zeit waren es vor allem Musikwissenschaftler, die sich für diese Werke interessierten, nicht Komponisten, professionelle Interpreten oder Lehrer. Dies war ein sehr spezifischer Prozess für Bachs Cembalowerke, und die Forscher waren mehr am historischen Kontext von Bachs Bearbeitungen interessiert als an den Kompositionstechniken und Aufführungspraktiken der Werke selbst. Später in dieser Phase begannen die Musikwissenschaftler, sich auf die stilistischen und technischen Merkmale der Werke zu konzentrieren, und es gab parallele Studien und einen Meinungs austausch über die Motive für Bachs Bearbeitungen, wie bei Spitta, Schering und Schweitzer zu sehen. Diese Phase der Forschung ebnete den Weg für die nächste Phase der Aufführungspraxis.

Die zweite Phase begann mit Landowskas öffentlichen Aufführungen von Bachs Bearbeitungen für Cembalo in den 1920er Jahren, wodurch die Verbreitung dieser Bearbeitungen zunahm. Die Verbreitung der Cembalokonzert-Bearbeitungen in dieser Zeit kann nicht allein als eine historische Leistung von Landowska selbst angesehen werden, sondern als eine Kombination mehrerer Faktoren: die ab dem neunzehnten Jahrhundert unter Pianisten vollzogene Verbreitung und Aufführung von italienischen Konzerten in einer ähnlichen Gattung; das Cembalo-Revival, das sich am Ende des neunzehnten Jahrhunderts langsam zu entwickeln begann; das „Vivaldi-Revival“, das im frühen zwanzigsten Jahrhundert einsetzte, und die Wiederentdeckung seiner Werke. Das Zusammentreffen dieser drei Faktoren in Landowskas musikalischem Interesse führte zu einer Fokussierung auf diese Werke.

Andererseits boten die zunehmende technische und kommerzielle Entwicklung von Aufnahmen und die wachsende Popularität von Cembalokonzerten eine nie dagewesene Gelegenheit für die Verbreitung dieser Werke. Nach Landowska dominierten die Cembalisten die Interpretation dieser

Bearbeitungen, was auch in Bachs Reihe von Cembalowerken ungewöhnlich war. Die explosionsartige Zunahme von Cembalisten in der Zeit nach Landowskas Aufnahmen (ab den 1950er Jahren) spiegelt nicht nur den Einfluss von Landowskas eigener Lehre wider. Diese horizontale Verbreitung markiert auch den Beginn einer weit verbreiteten Rezeption dieser Bearbeitungen durch die Gemeinschaft der Interpretinnen und Interpreten und sogar durch die Gemeinschaft der Hörerinnen und Hörer, während die akademische Debatte über Bearbeitungen in der Gemeinschaft der Musikwissenschaftler im frühen zwanzigsten Jahrhundert zu wuchern begann und zu einer Reihe paralleler Studien und Debatten führte.

Diese horizontale Verbreitung ist ein Zeichen für die wachsende Akzeptanz der Bearbeitungen. Dementsprechend können wir feststellen, dass der Prozess der Rezeption und Popularisierung von Bachs Cembalobearbeitungen zuerst von den Musikwissenschaftlern zu den Interpreten verlief und erst danach bei den Hörerinnen und Hörern ankam. Die Pionierarbeit der Musikwissenschaftler schuf somit das Interesse und eine gewisse theoretische Grundlage für die Aufführungspraxis, welche zwar nicht direkt zur Verbreitung dieser Werke an ein allgemeines Publikum ohne musikwissenschaftliche und aufführungspraktische Ausbildung beitrug, aber gleichwohl die theoretische Basis für ihre öffentliche Aufführung bereitete. Darüber hinaus trug die Rezeption von Bachs Bearbeitungen durch die Interpreten zu ihrer weiteren öffentlichen Verbreitung bei und machte die Werke dank der Entwicklung der Schallplattenindustrie und der Cembalokonzerte jener Zeit mehr und mehr einem allgemeinen Publikum zugänglich. Dieses Modell der Rezeption, das durch die Rezeptionsgeschichte der Konzertbearbeitungen für Cembalo Bachs entwickelt wurde, kann auch für die Untersuchung des Rezeptionsprozesses anderer Werke Bachs von Nutzen sein.

Literaturverzeichnis

- Abravaya, Ido, *On Bach's rhythm and tempo*, Kassel u. a. 2006
- Aldrich, Putnam, *Bach's Technique of Transcription and Improvised Ornamentation*, The Musical Quarterly, Vol. 35, No. 1, Jan. (1949) S. 26-35
- Ahnsehl, Peter, *Bemerkungen zur Rezeption der Vivaldischen Konzertform durch die mittel- und norddeutschen Komponisten im Umkreis Bachs*, Vivaldi-Studien, Referate des 3. Dresdner Vivaldi-Colloquiums mit einem Katalog der Dresdner Vivaldi-Handschriften und Frühdrucke, (1981) S. 59-72
- Alexander, Walpurga, *Zur Spezifik des Ritornells in Antonio Vivaldis Konzerten für mehrere verschiedene Instrumente, Orchester und Basso continuo*, Rudolf Eller zum Achtzigsten: Ehrenkolloquium zum 80. Geburtstag, (1994) S. 41-50
- Beckmann, Klaus, *Johann Gottfried Walther; Briefe*. 1. Aufl. Leipzig 1987
- Beisswenger, Kirsten, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel u. a. 1992
- Boyd, Malcolm, *Bach: The Brandenburg Concertos*, Cambridge u. a. 1993
- Boyd, Malcolm, *J.S. Bach*, Oxford 1999
- Butler, H. Joseph, *Emulation and Inspiration: J.S. Bach's Transcriptions from Vivaldi's "L' Estro armonico"*, The Diapason, Aug. (2011) S. 19-21
- Breig, Werner, *Composition as arrangement and adaptation*, The Cambridge Companion to Bach, Cambridge 1997 S. 154-170
- Breig, Werner, *Johann Sebastian Bach und die Entstehung des Klavierkonzerts*, Archiv für Musikwissenschaft, 36. Jahrg., H. 1, (1979) S. 21-48
- Chisholm, Leon, *Keyboard Playing and the Mechanization of Polyphony in Italian Music, Circa 1600*, Dissertation, University of California, Berkeley 2015
- Chung, David, *Lully, d'Anglebert and the Transmission of 17th-Century French Harpsichord Music*, Early Music, Vol. 31, No. 4, Nov. (2003) S. 582-604
- da Motta, José Vianna, *Zur Pflege der Bachschen Klavierwerks*, Neue Zeitschrift für Musik, (1904) S. 678-680
- de la Motte, Diether, *Harmonielehre*, Kassel u. a. 2011
- Dirst, Matthew, *Engaging Bach: The Keyboard Legacy from Marburg to Mendelssohn*, Cambridge 2012
- Dürr, Alfred, *The Historical Background of the Composition of Johann Sebastian Bach's Clavier Suite*, Part I. Bach, Vol. 16, No. 1, Jan. (1985) S. 55-68
- Eidam, Klaus, *Das wahre Leben des Johann Sebastian Bach*, München 1999
- Eiste, Martin, *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750-2000: Eine Werkgeschichte im Wandel*, Kassel 2000
- Eller, Rudolf, *Zur Frage Bach-Vivaldi*, in: Kongreßbericht Hamburg, Rostock (1956) S. 80-85

- Ellis, Katharine, *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*, Oxford 2005
- Forkel, Johann Nikolaus, *Ueber das Leben Johann Sebastian Bachs, seine Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802
- Forkel, Johann Nikolaus, *Ueber das Leben Johann Sebastian Bachs, seine Kunst und Kunstwerke*, 1802, Charles Sanford Terry (Übersetzer), London 1920
- Geck, Martin / Mann, Alfred, *The Ultimate Goal of Bach's Art*. Bach, Vol. 35, No. 1 (2004) S. 29-41
- Geck, Martin, *Johann Sebastian Bach Leben, Werk und Wirkung 1685-1750*, Bonn 2000
- Geiringer, Karl / Geiringer, Irene, *The Bach family: Seven generations of creative genius*, New York 1954
- Geiringer, Karl / Geiringer, Irene, *Johann Sebastian Bach the culmination of an era*, New York 1966
- Ghielmi, Lorenzo, *Über die Interpretation der Bach-Vivaldi-Konzerte*, Orgel International, Zeitschrift für Musik und Bau der Pfeifenorgel, No. 3 (1997) S. 6-11
- Gillespie, John, *Five Centuries of Keyboard Music*, New York 1998
- Glöckner, Andreas, *Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801-1850*, Kassel 2007
- Göllner, Theodor, *J.S. Bach and the Tradition of Keyboard Transcription, Studies in Eighteenth-Century Music*, New York 1970
- Gould, John, *What Did They Play?: The Changing Repertoire of the Piano Recital from the Beginnings to 1980*, The Musical Times, Vol. 146, No. 1893 (2005) S. 61-76
- Grüß, Hans, *Über Verbindungslinien, die man zwischen Bachs Weimarer Concertobearbeitungen und einer Reihe seiner eigenen Kompositionen ziehen kann*. Bachs Orchesterwerke, Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposion 1996, Martin Geck (Hrsg.), Witten (1997) S. 125-136
- Haney, Hal, *Conversation with Harpsichordist Denise Restout*, The Harpsichord VII: 1, (1974) S. 6-11, 14-23
- Heller, Karl, *Zur Frühfassung einer Bachschen Konzertbearbeitung*, Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs, Rostock (1984) S. 85-90
- Heller, Karl, *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (NBA) V/II. Kritischer Bericht*, Kassel u. a. 1997
- Heller, Karl, *Antonio Vivaldi*, Leipzig 1991
- Heller, Karl, *Das Cembalo in Bachs Konzertdenken*, Bachs Orchesterwerke, Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposion 1996), Martin Geck (Hrsg.), Witten (1997) S. 137-144
- Herz, Gerhard, *Toward a New Image of Bach*, Bach, Vol. 16, No.1, Jan. (1985) S. 12-52
- Hill, Robert, *Johann Sebastian Bach's toccata in G major, 916/1: A Reception of Guiseppe Torelli's Ritornello Concerto Form*, Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs, (1995) S. 162-175

- Hirschmann, Wolfgang, *Eklektischer Imitationsbegriff und konzertantes Gestalten bei Telemann und Bach*, Bachs Orchesterwerke, Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposion 1996, Martin Geck (Hrsg.), Witten (1997) S. 305-319
- Hofmann, Klaus, *Zum Bearbeitungsverfahren in Bachs Weimarer Concerti nach Vivaldis „Estro armonico“ Op. 3*, Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs, (1995) S. 176-202
- Howard-Jones, Evelyn, *Arrangements and Transcriptions*, Music & Letters, Vol. 16, No. 4, (1935) S. 305-331
- Krause, Peter, *Von der privaten Musiksammlung zur Fachbibliothek. Zur Vorgeschichte der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*, Studien zum Buch- und Bibliothekswesen 2, (1982) S. 45-47
- Küster, Konrad: *Der junge Bach*, Stuttgart 1996
- Igor, James T., *Bachs Bearbeitungen für Cembalo Solo. Eine Zusammenfassung*, Bach Jahrbuch, Bd. 57, (1971) S. 91-97
- Jones, Richard D. P., *The Creative Development of Johann Sebastian Bach*, Vol. I und II, Oxford 2015
- Jürgensen, Frauke / Knopke, Ian, *A comparison of automated methods for the analysis of style in fifteenth-century song intabulations*, Musicae Scientiae, Vol. 10, No. 1, (2006) S. 139-160
- Kaiser, Rainer, *Bachs Konzertranskriptionen und das „Stück in Goldpapier“: Zur Datierung der Bach-Abschriften P 280 und Ms. R 9*. Bach-Jahrbuch, Bd. 86, (2000) S. 307-312
- Klein, Hans Günter, *der Einfluss der vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs*, Baden-Baden 1970
- Koudasheva, Nadezhda, *Reconciling the analyst and the performer: interpreting polyphony in Russian/Soviet piano transcriptions of J.S. Bach's works*, Dissertation, The University of Sydney 2019
- Krause, Peter, *Von der privaten Musiksammlung zur Fachbibliothek. Zur Vorgeschichte der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*, Studien zum Buch- und Bibliothekswesen, Bd. 2, Leipzig (1992) S. 44-57
- Kroll, Mark, *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*, Woodbridge u. a. 2014
- Leisinger, Ulrich / Wollny, Peter, *Die Bach-Quellen der Brüsseler Bibliotheken*, Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung, Hildesheim u. a. 1997
- Leisinger, Ulrich, *Idiomatischer Clavierstil in Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen für Tasteninstrumente*, Bachs Musik für Tasteninstrumente, Bericht über das 4. Dortmunder Bach-Symposion 2002, Martin Geck (Hrsg.) Witten (2004) S. 73-86
- Lott, R. Allen, *A Continuous Trance: Hans von Bülow's Tour of America*. The Journal of Musicology, Vol. 12, No. 4, (1994) S. 529-549
- Mann, Rosmarie, *Johann Sebastian Bach, Harmonie und Kontrapunkt*, Berlin 1988
- Marcel, Luc- André, *Johann Sebastian Bach in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1963

- Melamed, Daniel R. / Marissen, Michael, *An introduction to Bach Studies*, New York 1998
- Melamed, Daniel R. / Marissen, Michael, *Bach Studies*, New York 1995
- Menke, Johannes, *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*, Bremen 2015
- Newman, Ernest, *A Note on Bach Transcription*, *The Musical Times*, Vol. 53, No. 833 (1912) S. 435-440
- Otterbach, Friedemann, *Bach: Briefe der Musikerfamilie*, Frankfurt am Main 1985
- Palmer, Larry, *Harpsichord In America: A Twentieth-Century Revival*, Bloomington and Indianapolis 1989
- Paul, Leslie D., *Bach as Transcriber*, *Music & Letters*, Vol. 34, No. 4, Oct. (1953) S. 306-313
- Pincherle, Marc / Christopher Hatch (Übersetzer) *Vivaldi: Genius of the Baroque*, New York 1957
- Pirro, André / Joe Armstrong (Übersetzer), *The Aesthetic of Johann Sebastian Bach*, Lanham, Maryland 2014
- Poetzsch, Ute, *Telemann Bärenreiter Urtext, 3 Konzerte für Violine und Orchester BWV 51: a1 a-moll, 51:D9 D-Dur, 51:g1 g-moll*, Siegfried Kross (Hrsg.) Vorwort, Kassel 1998
- Pook, Wilfrid, *Bach's E Major Violin Concerto Reconsidered*, *Music & Letters*, Vol. 38, No. 1, Jan. (1957) S. 53-65
- Praetorius, Ernst, *Neues zur Bach-Forschung*, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 8. Jahrg., H.1, Wiesbaden 1906
- Restout, Denise / Hawkins, Robert, *Landowska on Music*, New York 1969
- Roeder, Michael Thomas, *A history of the concerto*, Portland, Oregon 2003
- Sackmann, Dominik, *Konzerte des/für den Prinzen. Zu Funktion und Datierung von Bachs Konzertbearbeitung BWV 595/984*, *Bachs Musik für Tasteninstrumente*, Bericht über das 4. Dortmunder Bach-Symposion 2002, Martin Geck (Hrsg.) Witten (2004), S. 133-143
- Sadie, Stanley / Tyrrell, John, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (Second Edition), Vol. 2, New York 2001
- Saffle, Michael, *Liszt in Germany, 1840-1845*, Stuyvesant, New York 1994
- Sandberger, Wolfgang, *Das Bach-Bild Philipp Spittas: ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1997
- Sardelli, Federico Maria, *Le opere giovanili di Antonio Vivaldi*, *Studi vivaldiani* 5: (2005) S. 45-78
- Scheibe, Johann Adolph, *Der critische Musikus*, Leipzig 1745, Nachdruck Hildesheim u. a. 1970
- Schering, Arnold, *Zur Bach-Forschung*, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 4. Jahrg., H. 2, Feb., Stuttgart 1903
- Schering, Arnold, *Zur Bachforschung*, II Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 5. Jahrg., H. 4, Aug., Stuttgart 1904
- Schott, Howard, *The Harpsichord Revival*, *Early Music*, Vol. 2, Issue 2, Apr. (1974) S. 85-96
- Schulenberg, David, *The Keyboard Music of J.S. Bach*, (Second Edition), New York 2006

- Schulenberg, David, *The Music of Carl Philipp Emanuel Bach*, Rochester 2014
- Schulenberg, David, *The Harpsichord and Clavichord An Encyclopedia*, Igor Kipnis (Hrsg.), New York 2015
- Schulze, Hans-Joachim, *J.S. Bach's concerto-arrangements for organ – studies or commissioned works?*, *The Organ Yearbook* 3 (1972) S. 4-13
- Schulze, Hans-Joachim, „*Das Stück in Goldpapier*“ – *Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts*, *Bach Jahrbuch*, Bd. 64, (1978) S. 19-42
- Schulze, Hans-Joachim, *Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen nach Vivaldi und anderen – Studien- oder Auftragswerke?*, *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1973-1977*, Leipzig (1978) S. 80-100
- Schulze, Hans-Joachim *Neue Ermittlungen zu Johann Sebastian Bachs Vivaldi-Bearbeitungen*, *Vivaldi-Studien*, Referate des 3. Dresdner Vivaldi-Colloquiums mit einem Katalog der Dresdner Vivaldi-Handschriften und Frühdrucke, (1981) S. 32-41
- Schulze, Hans-Joachim, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig/Dresden 1984
- Schultze, Walther Siegmund, *Johann Sebastian Bach Genie über den Zeiten*, München 1978
- Siegele, Ulrich, *Bachs vermischter Geschmack*, *Bach und die Stile*. Bericht über das Dortmunder Bach-Symposium 1998, Martin Geck (Hrsg.), Dortmund (1999) S. 9-17
- Schröder, Dorothea, *Johann Sebastian Bach*, München 2012
- Schweitzer, Albert, *Johann Sebastian Bach*, Wiesbaden 1976
- Schweitzer, Albert / Ernest Newman (Übersetzer), *J.S. BACH*, Vol. I und II, New York 1955
- Shanet, Howard, *Why Did J.S. Bach Transpose His Arrangements?*, *The Musical Quarterly*, Vol. 36, No. 2, Apr., (1950) S. 180-203
- Spiro, Friedrich, *Bach und seine Transkriptoren*, *Neue Zeitschrift für Musik*, Jahrg. 71. Nr. 40, Sep., (1904) S. 680-701
- Spitta, Philipp / Clara Bell (Übersetzer) / J.A Fuller-Maitland (Übersetzer), *Johann Sebastian Bach: his work and influence on the music of Germany, 1685-1750*, Bd. I, Bd. III, London 1899
- Spitta, Philipp, *Umarbeitung fremder Originale*, *Musikgeschichtliche Aufsätze*, *Bachiana* Nr. 3 (1894) S. 111-120
- Stinson, Russell, *The “critischer musikus” as keyboard transcriber? Scheibe, Bach, and Vivaldi*, *Journal of Musicological Research* 9 (1990) S. 255-271
- Stinson, Russell, *Keyboard Transcriptions from the Bach Circle*, Middleton 1992
- Stinson, Russell, *Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms*, Oxford 2010
- Talbot, Michael, *Antonio Vivaldi, A Guide to Research*, New York 1988
- Tatlow, Ruth, *Bach's Numbers: Compositional Proportion and Significance*, Cambridge 2015
- Van der Linden, Albert, *Zur Frage J.S. Bach-Marcello*, *Musikforschung*, XI. Jahrg., (1958) S. 82-83

- Waldersee, Paul Graf, *Antonio Vivaldi's Violinconcerte unter besonderer Berücksichtigung der von Johann Sebastian Bach bearbeiteten*, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Wiesbaden 1885
- Walker, Alan, *Hans von Bülow: A Life And Times*, New York 2010
- Walther, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec, Neusatz des Textes und der Noten*, Ramm, Friederike (Hrsg.), Leipzig 1732, Bärenreiter Studienausgabe, Kassel 2001
- Watchorn, Peter, *A Performer's guide to the English Suites of J.S. Bach, BWV 806-811*, Boston 1995
- Williams, Peter, *Some thoughts on Italian elements in certain music of Johann Sebastian Bach*, Recercare, Fondazione Italiana per la Musica Antica, Vol. 11, (1999) S. 185-200
- Williams, Peter, *The Organ Music of J.S. Bach*, Cambridge 2003
- Williams, Peter, *J.S. Bach: A Life in Music*, Cambridge 2009
- Wolff, Christoph, *Bach: Essays on His Life and Music*, Cambridge, Massachusetts u. a. 1991
- Wolff, Christoph / David, Hans T. / Mendel, Arthur, *New Bach Readers*, New York u. a. 1999
- Wolff, Christoph, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, New York 2001
- Wolff, Christoph, *Bach: a Musical Universe, The Composer and His Work*, New York u. a. 2020
- Zehnder, Jean-Claude, *Giuseppe Torelli und J.S. Bach. Zu Bachs Weimarer Konzertform*, Bach-Jahrbuch 77, (1991) S. 33-95
- Zehnder, Jean-Claude, *Zum späten Weimarer Stil Johann Sebastian Bachs*, Bachs Orchesterwerke Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium 1996, Martin Geck (Hrsg.), Witten (1997) S. 89-124
- Zohn, Steven, *The Telemann Compendium*, Woodbridge 2020
- Zohn, Steven, *Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*, New York 2008

Notenquellenverzeichnis

Johann Sebastian Bach

- Heller, Karl (Hrsg.), *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bearbeitungen fremder Werke, Concerti BWV 972-987, 592a, Sonaten BWV 965, 966, Fuga, BWV 954, Serie V: Klavier- und Lautewerke, Bd. 11*, Kassel u. a. 1997
- Cherny, Carl / Griepenkerl, Friedrich Konrad / Roitzsch, Ferdinand (Hrsg.) / *Johann Sebastian Bach 16 Konzerte nach verschiedenen Meistern Klavier (Cembalo) BWV 972-987*, Leipzig 1907
- Cherny, Carl / Griepenkerl, Friedrich Konrad / Roitzsch, Ferdinand (Hrsg.) / *Johann Sebastian Bach Orgelwerke VIII*, Leipzig u. a. 1963

Antonio Vivaldi

- Hogwood, Christopher (Hrsg.), *Vivaldi L'Estro Armonico, Op. 3/1-12 for 4 Violins, 2 Violas, Violoncello, Violono, and Cembalo*, Leipzig 2002
- Malipiero, Gian Francesco (Hrsg.), *Antonio Vivaldi CONCERTO in Mi maggiore per Violino, Archi e Cembalo Op. III n.° 12- F. I n. ° 179* Milano 1965
- Schwemer, Bettina (Hrsg.), *Vivaldi Bärenreiter Urtext, La Stravaganza Op. 4 Zwölf Konzerte für Violine, Streicher und Basso continuo, Bd. I/ Vol. I, I-VI*, Kassel u. a. 2019
- Sardelli, Federico Maria (Hrsg.), *Antonio Vivaldi, Concerto per violino e archi a cinque parti RV 813*, Milano 2019
- Malipiero, Gian Francesco (Hrsg.), *Antonio Vivaldi Ricordi Concerto in Sib Maggiore Per Violino. Archi E Cembalo F.I. n.° 235 (RV 381)*, Milano 2006
- Heller, Karl (Hrsg.), *Antonio Vivaldi CONCERTO G-DUR für Violine, Streicher und Basso continuo op.3 (L'Estro Armonico) Nr. 3 RV 310* Leipzig u. a. 1977

Georg Philipp Telemann

- Poetsch, Ute, Siegfried Kross (Hrsg.), *Telemann Bärenreiter Urtext, 3 Konzerte für Violine und Orchester TWV 51: a1 a-moll, 51:D9 D-Dur, 51:g1 g-moll*, Kassel u. a. 1998
- Kross, Siegfried (Hrsg.), *Georg Philipp Telemann-Partitur Konzert G-Dur TWV 51:G*, Kassel u. a. 2002

Johann Ernst, Prinz von Sachsen-Weimar:

- Bergmann, Hans (Hrsg.), *Johann Ernst Prinz von Sachsen-Weimar 6.Violinkonzerte Op. 1 - Concerto IV und IV*, Offenburg 2015

Handschriftenverzeichnis

- P 280 (D-B Mus.ms. Bach P 280)
https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001222
- P 804 (D-B Mus.ms. Bach P 804, Faszikel 55)
https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001851
- Ms. 29 (D-LEm Poel. mus. Ms. 29)
https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00003480

Diskografie (Auswahl)

Aufnahmen auf dem Cembalo

Dekker, Gerard

Complete harpsichord concerto transcription of Bach (BWV 592a, BWV 972-987), Editio Laran ST 7074-6 (vinyl), rec. 1983

Dirksen, Pieter

Complete harpsichord concerto transcription of Bach (BWV 592a, BWV 972-987), Brilliant 99372-3 (CD), rec. 1999

Dreyfus, Huguette

BWV 972-BWV 987, Denon 81757 6497 2 (CD), rec. 1989

Farr, Elisabeth

BWV 972-BWV 987, Naxos 8.572006-007 (CD), rec. 2008

Gerlin, Ruggero

BWV 972, L' Anthologie Sonore 38 (Schellack), rec. 1936

BWV 974, Musiche Italiane Antiche MIA 9 (Schellack), rec. 1938

BWV 979, Lumen 35018 (Schellack), rec. 1936

BWV 985, Columbia BQX 2534 (Schellack), rec. 1939

BWV 986, Columbia BQX 2532-3 (Schellack), rec. 1939

Gilbert, Kenneth

BWV 973, 974, 976, 977, 978, 982, 985, 987, Pirouette JAS 19032 (vinyl), rec. 1968

Goldschwartz, Julieta

BWV 978, Victor 11-8587 (Schellack), rec. 1932

BWV 978,974,976,980, McIntosh Music MC1001 (vinyl), rec. 1955

Landowska, Wanda

BWV 972, His Master's Voice DB-6819 (Schellack), rec. 1946

BWV 972, Discocorp. IGI-331 (vinyl), rec. 1943

Marlowe, Sylvia

Six Bach-Vivaldi transcriptions (BWV 972, 973, 975, 976, 978, 980), Capitol Records 8361 (vinyl), rec. 1958

BWV 972, VOA broadcast: <https://lccn.loc.gov/2004657649>, rec. 1958

BWV 972, Decca DL-710113 (vinyl), rec. 1964

Sartori, Egida Giodani

Six Bach-Vivaldi transcriptions (BWV 972, 973, 975, 976, 978, 980), Philips 835 231 AY (vinyl), rec. 1963

Sebestyen, Janos

Six Bach-Vivaldi transcriptions (BWV 972, 973, 975, 976, 978, 980), Turnabout TV 34287S (vinyl), rec. 1968

BWV 974, BWV 984-987, Angelicum STA 9015, rec. 1973

Sgrizzi, Luciano

Six Bach-Vivaldi transcriptions (BWV 972, 973, 975, 976, 978, 980), Cycnus 30 CM 022 (vinyl), rec. 1963

Růžicková, Zuzana

Five Bach-Vivaldi transcriptions (BWV 972, 973, 975, 976, 980), Erato STE-50250 (vinyl), rec. 1965

Six Bach-Vivaldi transcriptions (BWV 972, 973, 975, 976, 978, 980), Supraphon 11 1158-2 (CD), rec. 1991

Watchorn, Peter

Complete harpsichord concerto transcription of Bach (BWV 592a, BWV 972-BWV 987), Hänssler Classic CD 92.111 (CD), rec. 2000

Weiss-Mann, Edith

BWV 974, Allegro LA-5 (vinyl), rec. 1950

Woolley, Robert

Six Bach-Vivaldi transcriptions (BWV 972, 973, 975, 976, 978, 980), Hyperion CDA66224 (CD),
rec. 1983

Aufnahmen auf dem Klavier

Bashkirov, Dmitry

BWV 974, Melodiya C10-15491-2 (vinyl), rec. 1971

Fischer, Edwin

Adagio from BWV 974, His Master's Voice DA 1389 (Schellack), rec. 1937

Gould, Glenn

BWV 974, Sony Classical SMK 52620 (CD), rec. 1979

Hierholzer, Babette

BWV 974-975, 977, 985, GENUIN GEN 87088 (CD), rec. 2007

Janssen, Ivo

Complete harpsichord concerto transcription of Bach (BWV 592a, BWV 972-987), VOID 9813,
rec. 2005

Johansen, Gunnar

BWV 972-BWV 987, Artist Direct Album 14-5 (vinyl), rec. 1951

BWV 972,974,979,986 (on double-keyboard piano), Artist Direct Album 15 (vinyl), rec. 1951

Katsaris, Cyprien

BWV 972, 973, 975, 976, 977, 978, 980, Sony Classical SK 66272 (CD), rec. 1994

Svirsky, Georges de

BWV 972, 978, 981, 982, Grave from BWV 592, Largo from BWV 980, Ducretet Thomson 300 C
111 (vinyl), rec. 1960

Svirsky, Sophie

BWV 972-987, Gregorian Institute of America EL 36-8 (vinyl), rec. 1965

Tharaud, Alexander

BWV 973-975, 981, Andante from BWV 979, Harmonia Mundi HMC 901871 (CD), rec. 2004.

Zecchi, Carlo

BWV 973, Cetra CB 20350 (Schellack), rec. 1937

Aufnahmen auf der Orgel

Baumgratz, Wolfgang

BWV 985, MDG 320 0078-2 (CD), rec. 1985

Bellotti, Edoard

BWV 972-976, 978, 981, Fonè 93F19CD (CD), rec. 1993

Boywer, Kevin

BWV 973, Nimbus NI 5561/2 (CD), rec. 1997

BWV 978, Nimbus NI 5500/1 (CD), rec. 1994

Brembeck, Christian

BWV 978, Calig CAL 50965 (CD), rec. 1995

Ghielmi, Lorenzo

BWV 974, 978, Ars Musici AM 1179-2 (CD), rec. 1996

Heuser, Paul

BWV 987, Arsica Nr. 1410 (vinyl), rec. 1970s

Soly, Geneviève

BWV 972, BWV974, Analekta – FL 2 3005 (CD), rec. 1993

Vernet, Olivier

BWV 973-974, BWV 978, Ligia Digital Lidi 0104046/48-97 (CD), rec. 1995

Aufnahmen von Orchestertranskriptionen auf der Grundlage von BWV 972-BWV 987

Michelangeli, Arturo Benedetti (Piano), Radio Suisse Romande Orchestra, Ernest Ansermet (Conductor) Allegro from BWV 979 (transcribed for piano and orchestra by A. Tamburini), Ermitage ERM 183-2 (CD), rec. 1942

Zabaleta, Nicanor (harp), English Chamber Orchestra

BWV 973, BWV 976, BWV 978 (transcribed for harp and orchestra by N. Zabaleta), Deutsche Grammophon 2531 114 (vinyl), rec. 1980